



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Graphiker Alfred Kubin als Impulsgeber der
Illustrationskunst des 20. Jahrhunderts“

Verfasserin

Beate Schlöglhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Hinweis:

Aufgrund der leichteren Lesbarkeit wird auf eine genderbewusste Schreibweise verzichtet. Auch wenn die weibliche Form nicht explizit angeführt wird, beziehen sich alle personenbezogenen Formulierungen im Sinne einer Gleichberechtigung auf die feminine sowie auf die maskuline Form.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
1. Einleitung	7
2. Forschungsstand	11
2.1. Quellen	11
2.2. Literatur	13
2.3. Sammlungen	15
3. Biographischer Abriss und künstlerische Entwicklung	16
3.1. Frühwerk	17
3.1.1. Kindheit und Jugend	17
3.1.2. Studium in München	21
3.1.3. Max Klinger	23
3.1.4. Francisco de Goya	27
3.1.5. Félicien Rops	31
3.2. Werk nach 1906 - Stilwandel und Illustration	36
3.2.1. Odilon Redon	40
3.2.2. James Ensor	44
3.2.3. Die andere Seite	46
3.2.4. Paul Klee	50
3.2.5. Lyonel Feininger	56
3.2.6. Heinrich Kley	58
3.2.7. Oskar Kokoschka	66
4. Stilverwandte ‚Nachfolge‘	68
4.1. Fritz von Herzmanovsky-Orlando	68
4.2. Rolf von Hoerschelmann	70
4.3. A. Paul Weber	71
4.4. Jacques Ernst Sonderegger	77
4.5. Franz Sedlacek	81
4.6. Klemens Brosch	85
4.7. Emmy Haesele	88
4.8. Unica Zürn	96
4.9. Othmar Zechyr	100
4.10. Paul Flora	104

4.11. Roland Topor	107
4.12. Tomi Ungerer	109
4.13. Ironimus (Gustav Peichl)	112
4.14. Günter Brus	114
4.15. HR Giger	116
4.16. Gottfried Helnwein	119
5. Zusammenfassung	121
6. Literaturverzeichnis	126
7. Abbildungen	146
8. Abbildungsverzeichnis	211
9. Anhang	224
10. Abstract	225
11. Lebenslauf	226

Vorwort

Zu Beginn möchte ich mich sehr herzlich bei Herrn HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka für die Diplomandenbetreuung und die konstruktiven Gespräche bedanken, die entscheidende Impulse zur Umsetzung der vorliegenden Arbeit gegeben haben.

Dem Salzburger Galeristen und Kubin-Spezialisten Herrn Mag. Ferdinand Altnöder danke ich für wertvolle Hinweise zu Alfred Kubin und Künstlern aus seinem Umkreis. Mein Dank gilt außerdem Herrn Dr. Severin Heinisch für die Vermittlung seines umfangreichen Fachwissens zur Kunst der Karikatur.

Weiters bin ich meinen Eltern zu großem Dank verpflichtet, die mir mein Studium ermöglicht und mich dabei in allen Lebenslagen unterstützt haben. Meinem Bruder, auf den ich mich in Computerfragen immer verlassen kann, danke ich für seine unermüdliche Hilfe. Ganz besonders möchte ich mich auch bei meinem Freund für seine Geduld und liebevolle Unterstützung sowie die Bearbeitung der gezeigten Abbildungen bedanken.

1. Einleitung

„Zu den großen Meistern der Zeichenfeder ist wohl in besonderer Weise Alfred Kubin zu zählen, dessen ‚Abenteuer‘ in der Welt des Phantastischen zu großem Teil mit ihr sich realisierten.“¹

Wie bereits Walter Koschatzky sehr treffend formulierte, wird Alfred Kubin als einer der wichtigsten österreichischen Zeichner des 20. Jahrhunderts angesehen, der nicht nur für sein technisches Können, sondern vor allem durch die Umsetzung seines schier unerschöpflichen Ideenreichtums bekannt ist. Der Zeichner blieb Feder und Tusche – mit der Ausnahme einer malerischen Zeitspanne – ein Leben lang treu und setzte sich mit dem Medium der Federzeichnung in den unterschiedlichsten Variationen auseinander. Das Repertoire seiner Zeichenkunst beschreibt Wieland Schmied als *„komplex und voller Gegensätze“*². Es reicht von einer lasierenden Malweise mit Tusche und zart angelegten Liniengefügen bis hin zu ausdrucksstarken Strichlagen und bildfüllenden Schraffurennetzen. Als *„kubinesk“* können nicht nur Kubins Blätter selbst, sondern auch viele verschiedene Bildinhalte und Situationen beschrieben werden, die den Betrachter in eine fremde Welt mit unheimlichen Situationen, sowie Begegnungen mit den eigenen Traumgehalten oder gespenstischen Fabelwesen entführen. Aus diesem Grund findet der Begriff eine vielseitige Verwendung, die über die Grenzen der Bildenden Kunst hinaus, in die Literatur und das Beschreiben von unheimlichen Situationen im Allgemeinen reicht. Jedoch lässt sich das *„Kubineske“* nicht lediglich auf die schaurige Bildthematik einschränken, denn auch auf dem Gebiet der Komik und Satire spielt die Zeichenkunst Kubins eine tragende Rolle. Wilhelm Fraenger vergleicht die Kunst des Grotesken mit einem Januskopf, der mit *„[...] einem Antlitz dem phantastischen Humor zugekehrt [ist], während das andere in den Bereich eines monströsen Satanismus starrt.“*³

Diese Metapher könnte ebenso prägnant das Gesamtwerk Alfred Kubins beschreiben, in dem unheimliche Sujets mit grotesken und burlesken Thematiken gepaart werden.⁴ Es sei aber bereits zu Beginn der folgenden Überlegungen darauf hingewiesen, dass es sich

¹ Koschatzky 1977, S. 169.

² Schmied 1967, S. 17.

³ Fraenger 1992, S. 18.

⁴ Weiterführende Literatur zum Begriff des *Grotesken* und *Burlesken* in der Bildenden Kunst: Wilhelm Fraenger, *Die komische Bibliothek*, Amsterdam 1992.

bei dem unverwechselbaren „*kubinesken*“ Stil keineswegs um ein isoliertes Phänomen, sondern um entscheidende künstlerische Rückkopplungseffekte handelt.

Die Zielsetzung der vorliegenden Diplomarbeit ist es, neben einer einleitenden Analyse von Kubins Zeichenkunst, die sich auf die vielseitigen und ausführlichen Publikationen zu seinem Leben und Werk stützt, einen exemplarischen Überblick über in ähnlicher Weise schaffende Künstler darzulegen. Sowohl auf inhaltlicher, als auch auf technischer Ebene, stellt Alfred Kubins Werk einen erheblichen Einfluss auf die Zeichen- und Illustrationskunst des 20. Jahrhunderts dar.

Kubins künstlerischer Werdegang steht in enger Verbindung zu seiner Begegnung mit der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. In der intensiven Auseinandersetzung mit Literatur, Philosophie und Bildender Kunst während seiner Münchener Lehrzeit erfuhr Kubin wesentliche Impulse für die Ausbildung seines eigenen Œuvres, das er zwar einerseits als rein „*Kubinsch*“ bezeichnete, aber andererseits die vielschichtige Inspiration durch seine Impulsgeber wie Francisco de Goya, Félicien Rops, Odilon Redon, James Ensor und Max Klinger auch keineswegs verleugnete. Den Einflüssen berühmter Künstler im Werk von Alfred Kubin ist der erste Teil der Arbeit vorbehalten, der sich in seiner chronologischen Abfolge an den biographischen Eckdaten des Künstlers orientiert. Der ‚Kubin-Nachfolge‘ ist der zweite Teil der Arbeit gewidmet, in dem der Frage nachgegangen wird, welche Wirkung Kubins künstlerisches Erbe auf die im Folgenden präsentierten Zeichner hinterlassen hat und wie deren jeweilige Umsetzung erfolgte.

Vor Erörterung der bestehenden Fragestellungen ist festzuhalten, dass der Rahmen einer Diplomarbeit selbstredend nur ausgewählte Aspekte dieses vielschichtigen Œuvres umfassen kann. Aus diesem Grund muss auf einen eingehenden biographischen Abriss verzichtet werden. Da sich außerdem bereits zahlreiche Abhandlungen der Biographie von Alfred Kubin widmen, kann auf einen großen Fundus an grundlegender Information zurückgegriffen werden, wie im Kapitel „*Forschungsstand*“ dargelegt wird.⁵ Die Beschäftigung mit Kubins Frühwerk hat ergeben, dass es insbesondere während der Ausbildungszeit in München zu folgenreichen Begegnungen mit dem

⁵ Siehe diese Arbeit, S. 11.

Schaffen anderer Künstler gekommen ist. Obwohl der Einfluss vor allem in inhaltlicher Form gegeben ist, können sehr wohl auch auf technischer Ebene ergiebige Vergleiche gezogen werden. Im Rahmen der Abhandlung des Kubinschen Frühwerks wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich die zeichnerische Entwicklung auf den Einfluss seiner künstlerischen Wegbereiter zurückführen lässt.

In der Auseinandersetzung mit Alfred Kubins sich über eine Zeitspanne von über 60 Jahren erstreckenden Œuvres⁶ fällt in der beträchtlichen Fülle und Differenziertheit seiner Arbeiten insbesondere die Zeit um 1906 ins Auge, in der sein Werk einen drastischen Wandel vom symbolistisch geprägten Frühwerk mit seinen malerischen, aufwändig gestalteten Blättern, zu einer expressiveren, spontanen Zeichensprache vollzog. Unter Berücksichtigung seiner persönlichen Lebensdaten und der politischen Entwicklungen dieser Zeit wird die Frage aufgeworfen, worin die Veränderung der Zeichensprache zugunsten einer impulsiven Strichführung begründet liegt.

Die Untersuchungen im bereits erwähnten zweiten Teil der Arbeit richten sich auf Zeichnerinnen und Zeichner, in deren Werk Alfred Kubins Zeichenstil nachklingt und sehr vielseitig weiterentwickelt wurde. Den primären Untersuchungsgegenstand stellen in erster Linie die technischen Eigenheiten der vorgestellten Künstler dar sowie die Betrachtung ihrer stilistischen Entwicklungen.

Durch den umfangreichen Briefwechsel mit sämtlichen Freunden und Kollegen ist belegt, dass ein reger Austausch zwischen Kubin und zahlreichen Künstlern bestand. Es stellt sich die Frage, inwiefern er seine ‚Nachfolger‘ auch zu bestimmten technischen Lösungen und Ansätzen animierte und ob er unter Umständen auch von jüngeren Künstlern zu neuen zeichnerischen Ausdrucksmöglichkeiten angeregt wurde.

Wie zahlreiche künstlerische Leistungen des 19. Jahrhunderts zeigen, wurde das Medium der Federzeichnung – das eine spontane expressive Umsetzung ermöglicht – zunehmend zur Darstellung von Karikaturen herangezogen. Aus diesem Grund nimmt die Kunst der Karikatur einen erheblichen Teil der Arbeit ein, und es wird der Fragestellung nachgegangen, inwiefern die humoristische Form der Zeichnung bei Kubin eine Rolle gespielt hat und auf welche Weise er die Karikaturisten des 20. Jahrhunderts geprägt haben könnte.

⁶ Vgl. Schmied 1967, S. 17.

Aus der Einführung in die Thematik dieser Arbeit ergibt sich die Abgrenzung des Untersuchungszeitraums, der sich beginnend von Kubins künstlerischer Tätigkeit Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart erstreckt.

Im Folgenden soll zunächst ein komprimierter Überblick über den äußerst umfangreichen Bestand an bisherigen Abhandlungen zu Kubins Leben und Werk und dem derzeitigen Forschungsstand gegeben werden.

2. Forschungsstand

2.1. Quellen

Einen positiven Faktor in der Überschaubarkeit von Kubins künstlerischem Schaffen stellt die Begebenheit dar, dass seine Kunst bereits zu seinen Lebzeiten erörtert und interpretiert wurde. Allen voran dokumentierte und kommentierte Alfred Kubin sein Leben und seine Kunst selbst in autobiographischen Berichten besonders umfassend, was einen sehr persönlichen Blick in sein Leben und Schaffen zulässt.⁷

Dem Umstand, dass Alfred Kubin und seine Frau Hedwig im Juni 1906 von München nach Wernstein am Inn in Oberösterreich übersiedelten und von diesem Zeitpunkt an in Abgeschiedenheit in ihrem Schlösschen Zwickledt lebten, ist es zu verdanken, dass Kubin gezwungen war, mit seinen zahlreichen Freunden via Briefwechsel in Kontakt zu bleiben.⁸ Der rege Briefverkehr Kubins stellt neben seinen autobiographischen Schriften weitere signifikante Primärquellen in der Aufarbeitung seines Œuvres dar. Dass Alfred Kubin ein leidenschaftlicher Briefschreiber war, wird durch den umfangreichen Bestand von 3000 Briefen an Freunde und Künstlerkollegen und 8000 briefliche Antwortschreiben an Kubin selbst belegt.

Wie Marks besonders hervorhebt, ist es dem Archivar Kurt Otte zu verdanken, dass sich der Kubinsche Briefwechsel in seinem enormen Umfang nahezu zur Gänze erhalten hat, und wie Marks betont, als „*einzigartige Quellensammlung*“⁹ eine besonders hilfreiche und aufschlussreiche Forschungsgrundlage bietet.¹⁰ Kurt Ottos Interesse an Leben und Werk des Zeichners entwickelte sich bereits in jungen Jahren, wodurch sich seine „*Sammelleidenschaft, gepaart mit der Begeisterung für das Werk Alfred Kubins [...]*“ dazu führte, dass er „*[sich] ganz dem Sammeln der Werke, Bücher und Dokumente Kubins widmete.*“¹¹ Das von Otte gegründete Kubin-Archiv befand sich ursprünglich in

⁷ Vgl. Marks 1977, S. 11. (Alfred Kubin, Aus meinem Leben, 1911; Selbstbiographischer Abriß, 1922; Der Künstler über sich selbst, 1924; Skizze meines Lebens, 1926; Biographischer Umriß, 1933; Alfred Kubin über sich selbst, 1943; Feststellungen 1949; Kubin über sich selbst, 1952).

⁸ Vgl. Marks 1977, S. 8.

⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰ Ebd., S. 11.

¹¹ Raabe 1990, S. 389. Kubin vermachte Otte seinen brieflichen Nachlass zu Lebzeiten und förderte die Entstehung des Kubin-Archivs durch die Übergabe seiner Lebensdokumentationen, Photographien und Zeugnissen. (Vgl. Raabe 1990, S. 390)

Hamburg und wurde 1971 von der Stadt München erworben.¹² 1983 wurde der gesamte Bestand in die Sammlung des Münchener Lenbachhauses integriert und beherbergt folgenden Inhalt:

*„ca. 385 Aquarelle, Tusch- und Bleistiftzeichnungen, das gesamte lithographische Werk Kubins mit 180 Arbeiten, 34 Mappenwerke, 24 Skizzenbücher, 31 unpublizierte Tagebücher, ca. 800 Bände der gesamten illustrierten Bücher Kubins von 1908-1957, ca. 8000 Briefe an Künstlerkollegen u.a. an Kubin sowie 3000 Briefe an Kubin an die entsprechenden Partner, sämtliche eigene Schriften Kubins in Erstpublikationen, vollständige Presse-Dokumentation von 1901-1977, nahezu vollständige Sekundärliteratur über Kubin (ca. 2000 Titel), sämtliche Ausstellungskataloge und historische Broschüren, ca. 800 persönliche Fotografien Kubins, ca. 150 Graphiken anderer Künstler sowie umfangreiche Konvolute persönlicher Dokumente Kubins, einschließlich 34 Filmen und Tonbändern von 1937-1977.“*¹³

In der Zeitschrift „*Imprimatur*“ gab der mit Kubin befreundete Rolf von Hoerschelmann einen ersten detaillierten Einblick in den umfassenden Bestand des Kubin-Archivs.¹⁴ Der Aufsatz Paul Raabes „*Erinnerungen an Kurt Otte*“, offenbart außerdem wesentliche Informationen zu dem Sammler, bei dem Raabe nahezu ein Jahrzehnt als Archivar und Bibliothekar tätig war.¹⁵

¹² Wie Hoberg darlegt, unternahm Otte vergeblich den Versuch, das Kubin-Archiv (unter anderem) an eine österreichische Institution zu verkaufen. (Vgl. Hoberg, in: Weskott 2009, S. 46.)

¹³ Siehe <http://www.lenbachhaus.de/cms/index.php?id=391>

Zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Diplomarbeit war das Kubin-Archiv im Lenbachhaus München leider aufgrund von Generalsanierung inklusive Neuaufstellung nicht zugänglich.

¹⁴ Vgl. Marks 1977, S. 11. / Vgl. Rolf von Hoerschelmann, in: *Imprimatur*, Das Kubin-Archiv in Hamburg. Zum 60. Geburtstag Alfred Kubins am 10. April 1937, Weimar 1937, Jg. 7, S.148-169.

¹⁵ Vgl. Raabe 1990, S. 389 – 92.

2.2. Literatur

Die bereits im Vorigen erwähnten autobiographischen Schriften Kubins bilden eine essentielle Forschungsgrundlage für die wissenschaftliche Aufarbeitung seines Œuvres.¹⁶

Die ersten Monographien zu Kubin stammen von Hermann Esswein und Ernst Willy Bredt.¹⁷ 1949 wurde Abraham Horodischs Buch „*Alfred Kubin als Buchillustrator*“¹⁸ veröffentlicht, das eine „[...] inhaltliche und stilkritische Analyse des illustratorischen Werkes“¹⁹ umfasst. 1962 folgte Horodischs „*Taschenbibliographie*“²⁰, die als Ergänzung des vorhergehenden Werks dient und „für den Handgebrauch des Sammlers“²¹ bestimmt ist.²²

Paul Raabe publizierte 1957 eine umfassende Monographie, die neben einem biographischen Teil auch ein erstes Werkverzeichnis beinhaltet.²³

Alfred Marks ist durch sein Standardwerk „*Alfred Kubin als Illustrator*“ bekannt, das einen informativen Überblick über Kubins Buchillustrationen bietet.²⁴

Ein weiteres fundamentales Werk stellt der Ausstellungskatalog „*Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904*“ dar, der zur gleichnamigen Ausstellung im Jahr 1977 erschien.²⁵ Außerdem sei auf den großen Bestand an weiteren Ausstellungskatalogen hingewiesen, die im Literaturverzeichnis ausführlich genannt werden. Von großer Bedeutung ist der Katalog „*Alfred Kubin 1877 -1959*“²⁶, der anlässlich einer großen Kubin-Ausstellung im Lenbachhaus München und der Hamburger Kunsthalle herausgegeben wurde. Die Publikation präsentiert nicht nur eine außerordentlich detaillierte Biographie Kubins, sondern darüber hinaus eine aufschlussreiche chronologische Veranschaulichung seiner stilistischen Entwicklung.

Besonders eingehend beleuchtet weiterführend der dreibändige Katalog zur Ausstellung „*Alfred Kubin. 1877-1959*“²⁷ die diversen Aspekte von Kubins vielseitigen Schaffen,

¹⁶ Siehe Anm. 6.

¹⁷ Vgl. Bredt 1922. / Vgl. Hoberg 1995a, S. 235. / Vgl. Kat. Ausst. Albertina Wien 1977, S. 30.

¹⁸ Vgl. Horodisch 1949.

¹⁹ Marks 1977, S. 12.

²⁰ Vgl. Horodisch 1962.

²¹ Marks 1977, S. 12.

²² Vgl. Marks 1977, S. 12f.

²³ Vgl. Raabe 1957.

²⁴ Vgl. Marks 1977.

²⁵ Vgl. Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina Wien 1977.

²⁶ Vgl. Kat. Ausst. Kat. Ausst. Lenbachhaus München / Kunsthalle Hamburg 1990/91.

²⁷ Vgl. Kat. Ausst. OÖ. Landesgalerie Linz 1995 a, b und c.

die anhand des „*Kubin-Projekts*“ im Jahr 1995 erarbeitet wurden. Im Rahmen dieses Forschungsprojekts wurden die biographischen Daten Kubins einer intensiven Überarbeitung und Ergänzung unterzogen sowie ein Werkverzeichnis des Bestandes der Landesgalerie Linz erarbeitet und das Schaffen Kubins unter verschiedensten Aspekten analysiert. Außerdem geht der dritte Band des Ausstellungskatalogs, der im Rahmen des Kubin-Projekts entstand, ausführlich auf die private Graphiksammlung Kubins ein, anhand deren Bestands sich deutliche inhaltliche und stilistische Parallelen zu seiner eigenen Zeichenkunst ziehen lassen.²⁸

Zu den jüngsten Ausstellungen Alfred Kubins zählt die Ausstellung „*Kubin. Drawings 1897-1909*“²⁹, die im Jahr 2008 in der Neuen Galerie New York stattfand und sich ausführlich mit dem Frühwerk Kubins beschäftigte und neueste Forschungsergebnisse präsentierte, während die Ausstellung „*Die andere Seite. Kubin, Zeichner und Illustrator*“³⁰ im Salzburger Rupertinum neben Kubins Tätigkeit als Illustrator, auch seine zahlreichen Künstlerfreundschaften beleuchtete.

In der Ausstellung der Städtischen Galerie Lenbachhaus München und der Albertina Wien namens „*Der Blaue Reiter. Ein Tanz in Farben*“³¹, wurde insbesondere Kubins Freundschaft zu Paul Klee erörtert und als exemplarisch für die künstlerischen Wechselwirkungen innerhalb des „*Blauen Reiters*“ vorgestellt.

²⁸ Der dritte Band trägt den Titel „*Kunstbeziehungen*“ und entstammt der Zusammenarbeit der Landesgalerie Linz und dem Innviertler Volkskundehaus (Vgl. Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz 1995b).

²⁹ Vgl. Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 2008/09.

³⁰ Vgl. Kat. Ausst. Museum der Moderne Salzburg / Rupertinum Salzburg, 25. April bis 12. Juli 2009 / Vgl. Weinzierl 2009.

³¹ Vgl. Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München/Albertina Wien 2010/11.

2.3. Sammlungen

Das nahezu unüberschaubar große Werk Alfred Kubins wurde von Annegret Hoberg im Jahr 1990 auf „über 12000 [...] freie Handzeichnungen“³² geschätzt, was eine schlüssige Erklärung für das „bisher nur lückenhaft dokumentierte“³³ Gesamtwerk des Künstlers bietet.

Wie Ferdinand Altnöder schildert, besteht bislang „kein vollständiges Werksverzeichnis“³⁴, das über den Bestand der Kubin-Zeichnungen – im Jahr 2009 auf 20 000 Blätter korrigiert³⁵ – in seiner enormen Fülle Aufschluss gibt, jedoch kann der diesbezüglichen Recherche Altnöders ein Überblick der in öffentlichen Sammlungen befindlichen Werke Kubins entnommen werden:³⁶

Die weltweit größte Kubin-Sammlung mit 3510 eigenhändigen Objekten besitzt die Landesgalerie Linz, der Kubin sein gesamtes Werk vier Jahre vor seinem Tod gegen die Ausbezahlung einer Leibrente übertrug. Dazu kommen 1179 Blätter aus Kubins Privatsammlung, bei denen es sich um „vorwiegend druckgrafische Arbeiten namhafter internationaler Künstler“³⁷ handelt. 1965 wurde die Sammlung um 615 Zeichnungen und Lithographien aus dem Besitz des Kubin-Freundes und 1964 verstorbenen Pfarrers Alois Samhaber zusätzlich bereichert.³⁸

Gefolgt wird diese umfangreiche Sammlung von der Albertina in Wien, die einen Bestand von 1329 Zeichnungen beherbergt,³⁹ dem Lentos Museum Linz mit 490 Zeichnungen, dem Kubin-Archiv im Lenbachhaus München mit 385 Zeichnungen und 24 Skizzenbüchern, dem Dom- und Diözesanmuseum Wien, das durch die Sammlung Otto Mauers beachtliche 322 Handzeichnungen Kubins besitzt, sowie der Sammlung Leopold Wien, die 197 Originale und ein Skizzenbuch ihr eigen nennt.⁴⁰

³² Hoberg 1990c, S. 208.

³³ Ebd., S. 208.

³⁴ Vgl. Kat. Ausst. Galerie Altnöder Salzburg 2009, o.S.

³⁵ Altnöder weist auf aktuelle laufende Recherchen hin, die zu einer Schätzung von über 7200 Handzeichnungen, 99 Skizzenbüchern, 1 Malbuch und 13 Skizzenbücher gelangt. Alleine die für 170 Bücher angefertigten Illustrationen ergeben 2361 Federzeichnungen. (Vgl. Kat. Ausst. Galerie Altnöder Salzburg 2009, o.S.)

³⁶ Vgl. ebd., o.S.

³⁷ Siehe <http://www.landesmuseum.at/landesgalerie/sammlungen/grafische-sammlung/>

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Dazu zählen außerdem ein frühes Malheft und vier Skizzenbücher. (Vgl. Kat. Ausst. Galerie Altnöder Salzburg 2009, o.S.)

⁴⁰ Die hier präsentierten Daten beruhen auf der Recherche von Ferdinand Altnöder. (Vgl. Ebd. o.S.)

3. Biographischer Abriss und künstlerische Entwicklung

Wie schon anfangs erklärt, kann auf Alfred Kubins Biographie, die bereits in zahlreichen Abhandlungen äußerst tiefgehend bearbeitet wurde, in diesem Rahmen nicht ausführlich eingegangen werden. Für das Verständnis seines Werks, das inhaltlich untrennbar mit seinem Leben verbunden ist, bedeuten die biographischen Eckdaten allerdings eine essentielle Komponente. Aus diesem Grund soll zu Beginn dieser Arbeit zumindest ansatzweise darauf eingegangen und ein konzentrierter Auszug der wesentlichen Lebensdaten präsentiert werden.

Der Zeichenstil Kubins spiegelt sowohl in seinem Ausdruck und der gewählten Thematik, als auch dem verwendeten Medium in besonderer Form die Lebenssituation des Künstlers wider. Private Schicksalsschläge sowie wegweisende Begegnungen mit zahlreichen Künstlern führten Kubin zur Thematik von Eros und Vanitas.

Die technischen Finessen auf dem Gebiet der Federzeichnung waren in der Kunst des Alfred Kubin einer ständigen Entwicklung unterzogen, machten jedoch nach zunehmender Entfernung vom fein lavierten und malerisch wirkenden Stil des Frühwerks 1906, bis an sein Lebensende im Jahr 1959 keinen derart radikalen Wandel mehr durch.

Durch die starke Verbindung von Leben und Werk des Künstlers, erscheint es angebracht, Kubins Schaffensmodi bestimmten Lebensphasen zuzuordnen, wie im Folgenden ausgeführt wird.

3.1. Frühwerk

3.1.1. Kindheit und Jugend

Alfred Kubin wurde am 10. April 1877 in Leitmeritz, einer Kleinstadt in Nordböhmen als Sohn eines Geometers und einer Pianistin geboren und verbrachte seine Kindheit abhängig vom Arbeitsplatz des Vaters, zuerst zwei Jahre in Leitmeritz, von 1880 bis 1883 in Salzburg und später (1883-1890) in Zell am See.⁴¹

Kubin beschreibt sich selbst als phantasievolles Kind, das neben der Erkundung der Natur und am Quälen von kleinen Tieren auch bereits am Zeichnen Interesse fand, wie folgende vielzitierte Passage aus seiner Autobiographie belegt:

„Und nun kamen auch die Zeiten, wo ich mit Stiften und Farben unzählige Papierblätter füllte. Ich hatte von jeher einen eigentümlichen Hang zur Übertreibung und zur Phantastik: die Kuh mit vier Hörnern war mir allemal lieber als die mit zwei, die man damals in Zell am See an jeder Gassenecke sehen konnte. Und ganz entsprechend waren auch meine kindlichen Zeichnungen beschaffen. Sie wimmelten von Zauberern, komischen und schrecklichem Viehzeug, zeigten Landschaften ganz aus Feuer, kurz, der ganze spätere Kubin war schon im Keim darin enthalten.“⁴²

Von diesen eben beschriebenen ersten künstlerischen ‚Gehversuchen‘, die durch frühe Zeichnungen belegt sind, haben sich bedauerlicherweise nur wenige Exemplare erhalten und „[...] durch zahlreiche Äußerungen ist bezeugt, dass Kubin von Kindheit an viel gezeichnet und mit farbigen Stiften hantiert hat“⁴³; drei seiner Kinderzeichnungen befinden sich heute in Museumsbesitz.⁴⁴ Eine der frühesten Zeichnungen Kubins trägt den Titel *„Der Zauberer“*, und ist vermutlich um 1883 entstanden. (**Abb. 1**) Wie an dieser Buntstiftzeichnung zu sehen ist, war schon Kubins Kindheit von einer sehr großen Phantasie geprägt, was ihn bereits im Alter von sechs Jahren zur Verbildlichung von Fabeltieren und Zauberwesen inspirierte.

Eine zentrale Rolle in Kubins Biographie – und daraus resultierend in seinem künstlerischen Werdegang – nehmen die schwerwiegenden traumatischen Erfahrungen aus seiner Kindheit ein.

⁴¹ Vgl. Kubin 1974, S. 7.

⁴² Ebd. 1974, S. 9-10.

⁴³ Hoberg 2008, S. 14.

⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 14.

Dazu zählt in erster Linie der frühe Tod seiner Mutter an Schwindsucht, den Kubin im Alter von zehn Jahren verkraften musste. Die Verzweiflung und Trauer seines Vaters, der bisher „sehr oft auf Vermessungen abwesend war“⁴⁵ und in der Erziehung die bedeutend strengere und gefürchtete Rolle einnahm, bedeutete für den Sohn eine schwere Verunsicherung und Traumatisierung, die für sein Leben entscheidende Folgen nahm. In einer besonders einprägsamen Passage seiner Autobiographie beschreibt der Künstler die unendliche Verzweiflung seines Vaters, die darin gipfelte, dass er die Leiche seiner Frau durch das Haus trug, eine Tat, die auf Kubin schweren Eindruck hinterlassen hat.⁴⁶

Noch im selben Jahr (1887) heiratete Kubins Vater die Schwester seiner Frau, die wiederum ein Jahr später an Schwindsucht bei der Geburt von Kubins Halbschwester Rosalie im Kindbett verstarb.⁴⁷

1888 bis 1890 besuchte Kubin das Gymnasium in Salzburg, von dem er mit nur genügendem Erfolg entlassen wurde und 1891 an die Gemeindeschule in Zell am See zurückkehrte.⁴⁸ Zu dieser Zeit ereignete sich ein für Kubin traumatischer Zwischenfall, den er in folgenden Worten beschreibt:

*„Nur einen sehr wesentlichen Punkt muß ich hier streifen. Ich war nämlich gerade elfeinhalb Jahre alt, als ich durch eine ältere Frau in sexuelle Spielereien verwickelt wurde, was mich maßlos aufregte und bis in meine frühe Manneszeit seine Schatten warf.“*⁴⁹

Nachdem die Schulzeit für Kubin von wenig Erfolg gekrönt war und er nach Entlassung aus dem Gymnasium wieder nach Zell am See zurückkehrte, verstarb seine Stiefmutter während der Geburt seiner Stiefschwester Rosalie, wodurch die Familie einen weiteren schweren Schicksalschlag verkraften musste, und Kubin berichtet zu dieser Zeit „[...] zum ersten Mal eine tatsächliche Hölleperiode [zu durchleben]“⁵⁰, in der sich das bereits angespannte Verhältnis zu seinem Vater rapide verschlechterte.⁵¹

Nachdem Kubins Vater in der Erziehung seines Sohnes resigniert hatte, schickte er ihn nach mehreren erfolglosen Schulversuchen in eine Photographenlehre zu seinem

⁴⁵ Kubin 1974, S. 10.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 10.

⁴⁷ Vgl. Hoberg 1995a, S. 223.

⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 223.

⁴⁹ Kubin 1974, S. 10. / Vgl. Hoberg 1990a, S. 13.

⁵⁰ Ebd., S. 12.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 12.

Schwager nach Klagenfurt, wo Kubin kurz darauf eine weitere Sinnkrise erlitt.

Er selbst schildert, in dieser Zeit seine Abende zumeist im Wirtshaus verbracht und durch den übermäßigen Genuss von Alkohol, Halluzinationen und phantastische Träume durchlebt zu haben. Diese ausufernden nächtlichen Aktivitäten gipfelten schließlich in einem missglückten Selbstmordversuch am Grab seiner Mutter in Zell am See (1896), woraufhin auch dieser Versuch, eine fundierte Ausbildung zu erlangen, scheiterte, da der Onkel einer Weiterführung der Lehre nicht zustimmte.⁵²

Ein weiteres Beispiel Kubins früher Zeichenkunst wird auf das Jahr 1897 datiert und ist seiner Schwester Friederike (Fritzi) gewidmet. Das Blatt enthält in der unteren Bildhälfte die Widmung *„Das Leben ist ein Traum! Träume glücklich! Dein Bruder Alfred“* und enthält im oberen Bildteil eine phantasievoll ausgeschmückte aquarellierte Märchenlandschaft mit einer Elfe und Kobolden. (Abb. 2)

Aus dieser Zeit (1898) stammt außerdem die aquarellierte Tuschfederzeichnung *„Geisternacht“*, die bereits deutlich in die Richtung des späteren *„kubinesken“* Stils weist, sowohl durch die feinlinigen Konturen der Feder, als auch durch das Sujet des Bildes, das den Ausschnitt einer von nackten Menschen und Phantasietieren besiedelten Waldlandschaft zeigt. (Abb. 3)

Nach eigenen Angaben hatte Kubin vor seiner Münchner Studienzeit *„[...] noch nie mit Bewußtsein ein gutes Kunstwerk gesehen“*⁵³ und beschäftigte sich *„[...] während einer einjährigen Rekonvaleszenzzeit [...] im Elternhaus [in Zell am See] unter anderem damit, Bilder aus der ‚Gartenlaube‘ und anderen illustrierten Zeitschriften zu kopieren.“*⁵⁴

*„Heiligenbilder langweilten mich, und ich konnte mir nicht vorstellen, dass man so etwas mit Lust machen könne. Unter Malern stellte ich mir Leute vor, die ein abenteuerliches Leben führten, das dem der Zirkusleute in manchem gleicht. Bei uns zuhause, wo die Tradition einer alten Offiziers- und Beamtenfamilie gepflegt wurde, sprach man fast nie über Kunst. In der ‚Gartenlaube‘ hatte ich ja wohl häufig schöne Mädchenköpfe sowie Szenen aus dem Bauern- und Klosterleben gesehen; verhältnismäßig am meisten interessierten mich noch die dort abgebildeten Schlachten.“*⁵⁵

⁵² Marks 1977, S. 7; Kubin 1974, S. 18.

⁵³ Kubin 1974, S. 21.

⁵⁴ Hoberg 1990a, S. 15. / Kubin 1974, S. 20.

⁵⁵ Kubin 1974, S. 21.

Sein Leben sollte sich allerdings sehr rasch zu einer beachtlichen künstlerischen Laufbahn entwickeln, denn mit dem Abbruch der Photographenlehre und dem vergeblichen Versuch, eine Militärlaufbahn einzuschlagen,⁵⁶ erreichte die Resignation Kubins Vaters einen Höhepunkt. Auf Anraten eines Bekannten, der das Talent Kubins früh erkannte, wurde Kubin schließlich das Kunststudium in München ermöglicht. Dies bedeutete für ihn eine äußerst fruchtbare Wende in seinem Leben und legte somit den Grundstein für sein künstlerisches Schaffen legte. Marks bezeichnet diese Zeit kurz nach 1900 als den *“entscheidenden Durchbruch seiner künstlerischen Kräfte.”*⁵⁷

⁵⁶ Ausschlaggebend für den mangelnden Erfolg der Militärlaufbahn waren einerseits die eher schwache körperliche Konstitution sowie die mangelnde seelische Belastbarkeit, die zu einem Zusammenbruch im Zuge einer Beerdigung eines führte. (Vgl. Kubin 1974, S. 19)

⁵⁷ Marks 1977, S. 7.

3.1.2. Studium in München

Alfred Kubins zeichnerische Lehrzeit begann im Frühling 1898 in der Privatschule von Ludwig Schmidt-Reutte, wo er eine klassische Ausbildung erhielt und im Aktzeichnen sowie im Anfertigen von Portraitstudien unterrichtet wurde.⁵⁸ Auf Wunsch des Vaters wechselte er schließlich auf die Akademie zu Professor Nikolaus Gysis, welche er allerdings nur selten besuchte.⁵⁹ Die streng formale Durchführung des akademischen Zeichnens übte auf Kubin keine besondere Faszination aus. Die wenigen erhaltenen Studien aus dieser Zeit lassen die Tradition des Schulgründers Ludwig Schmidt-Reutte erkennen.⁶⁰ Das folgende Aquarell entstammt einer Reihe von Naturstudien aus dem Jahr 1898 und beweist Kubins zunehmende Auseinandersetzung mit der Malerei nach der Natur.⁶¹ (Abb. 4)

Doch für die künstlerische Prägung von wesentlichem Wert war der Aufenthalt in München nicht vordergründig durch die akademische Ausbildung, sondern durch das soziale Umfeld, das Kubin von nun an umgab. Schließlich war die Stadt München ein wichtiger Anziehungspunkt für viele der bedeutendsten Kunstschaaffenden des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Der neue Wohnsitz ermöglichte dem jungen Kubin demnach nicht nur die erstmalige Begegnung mit großen und berühmten Ausstellungshäusern und Kunstwerken, sondern auch Einblick in die zeitgenössische Kunstszene und den Kontakt mit anderen Künstlern, wie Emile Cardinaux und Clemens Fränkel, mit denen er ein Atelier teilte.⁶² Besonders beeindruckt zeigte er sich vom Besuch der Alten Pinakothek, der ihm erstmals den Blick auf Originale der Alten Meister eröffnete und „[...] einen überwältigenden Gesamteindruck [...]“⁶³ auf Kubin hinterließ.⁶⁴

In seinem Künstlerkreis fühlte sich Kubin schnell zuhause und erlebte mit seinen neuen Freunden eine leidenschaftliche Zeit, in der sowohl gemeinsam diskutiert und musiziert wurde, als auch Karikaturen gezeichnet wurden, und die er selbst schlichtweg als

⁵⁸ Vgl. Kubin 1974, S. 21. / Vgl. Hoberg 1990c, S. 212.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 21.

⁶⁰ Vgl. Hoberg 1990a, S. 212 – 15; Lovis Corinth beschreibt das Lehrprinzip Schmidt-Reuttes als „Betonung des Organischen und Konstruktiven“ (Hoberg 1990c, S. 212.)

⁶¹ Vgl. Hoberg 1990a, S. 213.

⁶² Vgl. Kubin 1974, S. 22.

⁶³ Ebd., S. 22.

⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 21f.

„Zigeunerleben“ bezeichnet.⁶⁵ Im gemeinsamen freien Verein „Sturmflagge“ wurde über Malerei und Literatur diskutiert und die gegenseitige künstlerische Beeinflussung intensiviert. Die künstlerischen Herausforderungen der Akademie waren für Kubin sehr rasch ausgeschöpft, da ihm die Eingrenzung des akademischen Studiums zunehmend eintönig wurde.⁶⁶

„Tatsächlich brach er seine sporadischen Besuche in der Gysis-Klasse bereits im Sommer 1899 wieder ab, um sich bald darauf ganz der Entdeckung seiner eigenen phantastischen Visionen zu verschreiben.“⁶⁷

Es folgte weiters eine intensive Auseinandersetzung mit den Schriften Schopenhauers und der Philosophie im Allgemeinen, die ihn zu eigenen philosophischen und literarischen Ausführungen inspirierte.⁶⁸ Eine schwere Halsentzündung und die einhergehende Bettruhe führten zur Entstehung spontaner Skizzen und Karikaturen, die einen Freund Kubins ⁶⁹ „[...] in manchem an Klingersche Radierungen erinnerten, welche er [ihm] als Vorbilder sehr empfahl.“⁷⁰ Auf diese Anregung hin begab sich Kubin umgehend ins Münchner Kupferstichkabinett, um Klingers Radierzyklus „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“ zu sehen. Die Begegnung mit diesen Blättern schildert Kubin in der folgenden „[...] bekannten, vielzitierten Passage [...]“⁷¹ seiner Autobiographie:

„Hier bot sich mir eine ganz neue Kunst, die genügend Spielraum für den andeutenden Ausdruck aller nur möglichen Empfindungswelten gab. Noch vor den Blättern gelobte ich mir, mein Leben dem Schaffen solcher Dinge zu weihen.“⁷²

Von Klingers Werk gingen wesentliche Einflüsse aus,⁷³ die im folgenden Abschnitt erörtert werden sollen.

⁶⁵ Kubin 1974, S. 22.

⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 23f.

⁶⁷ Hoberg 1990c, S. 216.

⁶⁸ Vgl. Kubin 1974, S. 25. Die erwähnten Ausführungen betitelte Kubin „Der Sohn als Weltenwanderer“. Kubin beschreibt die Manuskripte später als vorhanden, aber nicht leserlich.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 25f; Wie Hoberg anführt, handelt es sich bei dem genannten Freund um den Musiker Bruno Hirzel. (Vgl. Hoberg 1990b, S. 44.)

⁷⁰ Kubin 1974, S. 25.

⁷¹ Hoberg 1990b, S. 44.

⁷² Kubin 1974, S. 25.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 25.

3.1.3. Max Klinger

Die Begegnung mit Max Klingers Radierzyklus *„Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“*, zählt zu den prägendsten Erlebnissen in Kubins Leben und wird als *„Geburtsstunde des Kubinschen Frühwerks“*⁷⁴ bezeichnet. (Abb. 5)

In seiner Auseinandersetzung mit Klingers Werk verließ Kubin die akademische Malweise, die er sich bis zu diesem Zeitpunkt angeeignet hatte. Von nun an beschränkte sich seine Kunst nicht mehr auf die reine Abbildung des Gesehenen, sondern wurde durch die Darstellung von Gefühlen, Träumen und Visionen bereichert.

Den Zustand, in dem sich Kubin damals befunden haben muss, schildert Hoberg wie einen *„halluzinatorischen Schub künstlerischer Imagination“*, der ihm seine, *„[...] im Hintergrund des Bewusstseins lauern den Welt der dunklen Seelenzustände“*, schlagartig vor Augen geführt hat und die ihm plötzlich die *„[...] subtile künstlerische Gestaltung psychischer Vorgänge“*⁷⁵ ermöglichte.

Kubin selbst schreibt über die Begegnung mit Klingers Werk folgendermaßen:

*„Und da überkam mich auf einmal ein ganzer Sturz von Visionen schwarz-weißer Bilder – es ist gar nicht zu schildern, was für einen tausendfältigen Reichtum mir meine Einbildungskraft vorspiegelte.“*⁷⁶

Gemäß dieser Aussage, entwickelte sich sein künstlerischer Werdegang mit diesem entscheidenden Impuls in Richtung der symbolistischen Kunst, in der die Verkörperung einer Idee über die naturgetreue Darstellung eines Objektes gestellt wird. In der Auseinandersetzung mit Klinger näherte er sich den Idealen des Symbolismus, der in der bildlichen Umsetzung des nicht Realen versucht, sich an das Unsichtbare anzunähern.⁷⁷

Hoberg setzt die *„entscheidende Wende“*⁷⁸ in Kubins Werk mit Herbst 1899 an, als Kubin durch den wesentlichen Einfluss Klingers zu seinem charakteristischen Zeichenstil fand, für den er letztlich große Berühmtheit erfuhr, während bei vielen Zeitgenossen die Konfrontation mit Angst, Sexualität und dem Unheimlichen

⁷⁴ Hoberg 1990b, S. 44.

⁷⁵ Hoberg 1990b, S. 44. / Hoberg 2008, S. 20.

⁷⁶ Kubin 1974, S. 26.

⁷⁷ Vgl. Gibson 1995, S. 24.

⁷⁸ Hoberg 1990b, S. 44.

regelrechte Schockzustände ausgelöst hat.⁷⁹ Von diesem Moment an geriet er in einen „wahren Schaffensrausch“, der in den folgenden zwei Jahren „Hunderte solcher Blätter“⁸⁰ „[...] in neuartigen, tief einprägsamen Symbolen, in denen der Mensch blinden Schicksalsmächten und sexuellen Trieben, oft gekoppelt mit Tod und Verderben, hilflos ausgeliefert scheint“⁸¹, entstehen lässt. Auf diese Weise gelang es Kubin, dem Betrachter schonungslos die eigenen Ängste, Wünsche und geheimen Sehnsüchte vor Augen zu führen.⁸² „Der Schaffensrausch, der nach diesem Ereignis einsetzt, wird mit einigen Schwankungen bis 1903 in dieser Intensität anhalten.“⁸³

Max Klinger selbst wurde durch die Serie von acht Federzeichnungen, mit dem Titel „Phantasien über einen gefundenen Handschuh, der Dame, die ihn verlor gewidmet“, im Alter von 21 Jahren, um 1878, einer breiten Öffentlichkeit bekannt.⁸⁴ Durch den großen Anklang, den die Zeichnungen fanden, vergrößerte er die Folge auf zehn Blätter und setzte sie unter Vornahme minimaler Änderungen, zwei Jahre später als Radierung um.⁸⁵ Die technische Umsetzung der Druckplatten des sowohl inhaltlich, als auch stilistisch an Goya erinnernden „Handschuh“-Zyklus, erfolgte durch die Kombination von Linienätzung und Aquatinta; in den späteren Radierzyklen Klingers kam durch die intensive Auseinandersetzung mit graphischen Verfahren die gesamte Bandbreite der Tiefdruckverfahren, wie Gravur, Vernis mou, Schabkunst, Kaltnadel und Roulette zum Einsatz.⁸⁶

Für Kubins Zeichenkunst bedeutete die Auseinandersetzung mit Klinger einen wesentlichen Wandel, da er dazu inspiriert wurde, „[...] die Aquarelle und Kohlezeichnungen der Studienzeit aufzugeben und der Zeichner der Tuschfeder zu werden, als der er berühmt werden sollte.“⁸⁷

Die Betonung der Konturen und die feinlinige Anlage der Schraffuren, die sowohl in der Radierung, als auch in der Federzeichnung eine entscheidende Rolle einnehmen, sind für eine Übertragung ins zeichnerische Medium besonders geeignet.

⁷⁹ Vgl. Hoberg 1990b, S. 44 / Vgl. Hoberg 2008, S. 20.

⁸⁰ Hoberg 2008, S. 20.

⁸¹ Hoberg 1990b, S. 44 / Hoberg 2008, S. 20.

⁸² Vgl. Hoberg 1990b, S. 44 / Vgl. Hoberg 2008, S. 20.

⁸³ Hoberg, 1990a, S. 15.

⁸⁴ Vgl. Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln / Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2007, S. 140.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 140.

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 74.

⁸⁷ Heinzl, 1995, S. 141.

Der thematische und technische Einfluss Klingers wird bei Kubins Blättern aus den Jahren um 1900-03 besonders deutlich, wie anhand einiger Beispiele gezeigt werden kann. (Abb. 6) In dieser Schaffenszeit kombiniert Kubin hauptsächlich zarte und feingliedrige Zeichenelemente mit lasierenden, diffusen Hintergründen, die durch das gestalterische Element der Spritztechnik entstehen. Das Licht-Schatten-Spiel wird durch subtile Lavierungen aufgebaut und sehr häufig wird die Strahlenwirkung des Lichts, welche in einigen Blättern für eine wesentliche Profilierung einzelner Figuren sorgt, durch gleichmäßige zentrische Schraffur umgesetzt. (Abb. 7)

Assmann erkennt in den Blättern der Jahrhundertwende einen dominanten Kontrast zwischen der flächigen Lavierung und den zeichnerischen Strichlagen, der sich erst in der folgenden Schaffenszeit zunehmend aufzulösen begann.⁸⁸ Die Begründung erörtert er in der „[...] intensiven Auseinandersetzung des Künstlers mit Hell/Dunkel-Strukturen [...] [und die] an die Aquatinta erinnernde Spritztechnik [...]“⁸⁹, die wesentliche formale Aspekte des Frühwerks darstellen.

Die Spritztechnik setzte Kubin vordergründig zur „[...] Gestaltung des unbestimmten Raumes [ein]“⁹⁰, wie anhand des Bildbeispiels „Der Mensch“ besonders eindrucksvoll veranschaulicht werden kann. (Abb. 8) Dieses außerordentlich berühmte Blatt zeigt einen Menschen, der mit verbundenen Händen auf Rädern eine unbestimmte Bahn hinunterrollt. Die enorme Geschwindigkeit der Fahrt wird durch die wehenden Haare der Hauptperson verbildlicht und verstärkt die unangenehme Grundstimmung einer Fahrt ins Ungewisse. Der subtile Farbauftrag, den Kubin erzielte, indem er die Tusche mittels Verwendung von Spritzsieb und Zahnbürste lasierend einsetzte, schafft eine nebulose Umgebung, die den Betrachter glaubhaft in diese sich in einer Traumwelt, im Untergrund oder einer Vision abspielenden Szenerie versetzt.

Es ist verwunderlich, dass sich diese Blätter des unmittelbaren Frühwerks, die sich heutzutage im Kunsthandel größter Beliebtheit erfreuen, „[...] von der Tageskritik nur zu oft den Vorwurf des Dilettantismus, des technischen Unvermögens oder gar der pathologischen Stümperei gefallen lassen [mussten].“⁹¹ Obwohl Kubins Zeichenstil um 1900 nicht als völlig ausgereift bezeichnet werden kann, beschreibt Hoberg die „eigentümlichen Härten und Leeren von Strich und Komposition, im fahlen Hell-Dunkel

⁸⁸ Vgl. Assmann 1995, S. 170.

⁸⁹ Ebd., S. 172.

⁹⁰ Nagl 1999, S. 10.

⁹¹ Hoberg 2008, S. 25.

des unbestimmten Bildraums und in der Überdeutlichkeit der Erscheinungen“⁹² als essentielle Komponenten in der Veranschaulichung der „*unverwechselbaren sinnlichen Realität der Kubinschen Visionen, [...] die den Betrachter noch unmittelbarer als der ins Surreale treibende Realismus Max Klingers betraf.*“⁹³

Trotz dieses Effekts der inhaltlichen Übersteigerung, den Hoberg als „[...] *besondere Qualität seiner Zeichnungen aus der ‚Hochphase‘ seines Frühwerks*“⁹⁴ bezeichnet, versuchte Kubin laufend, seinen Zeichenstil noch zusätzlich zu verfeinern, indem er im Jahr 1902 neben der Federzeichnung zunehmend malerische Elemente in seinem Repertoire aufnahm, die er mit Hilfe von Pinsel und Schwamm erzielte; Das Ergebnis dieser Ausführungen waren „[...] *weichere Übergänge und eine größere organische Lebendigkeit seiner Fantasiegestalten* [...]“⁹⁵

Durch die Auseinandersetzung mit Klinger, die zu einer Eskapade von Illusionen und Halluzinationen, Phantasien, und zur ekstatischen Produktion von einer Serie Tuschzeichnungen führte, wurde Kubin auch auf zahlreiche andere, sowohl thematisch, als auch technisch verwandte Künstlern wie Goya, de Groux, Rops, Munch, Ensor und Redon aufmerksam.⁹⁶ Besonders Edvard Munch, den Kubin damals auch persönlich kennen lernte, berührte Kubin „[...] *durch seine Zurückhaltung ganz besonders.*“⁹⁷

An dieser Stelle sollen auch die Vorläufer der symbolistischen Kunst wie Heinrich Füssli und William Blake besonders hervorgehoben werden, die Kubin in seinem künstlerischen Schaffen nicht unbeeinflusst gelassen haben.⁹⁸

Als starke Inspiration kann zudem die Auseinandersetzung mit Goyas Werk angesehen werden, die für Kubin eine beachtliche künstlerische Anregung bedeutete.

⁹² Hoberg 2008, S. 25.

⁹³ Ebd., S. 25.

⁹⁴ Ebd., S. 25.

⁹⁵ Ebd., S. 25.

⁹⁶ Vgl. Kubin 1974, S. 28.

⁹⁷ Ebd., S. 28.

⁹⁸ Vgl. Gibson 1995, S. 24.

3.1.4. Francisco de Goya

Viele von Alfred Kubins Darstellungen offenbaren den Einfluss eines der berühmtesten Künstler in der Verbildlichung des Unheimlichen und Erschreckenden – Francisco de Goya. Diesem naheliegenden Vergleich musste Kubin schon zu Lebzeiten unzählige Male standhalten, was ihm zum Teil enorme Kritik einbrachte. Als „*österreichischer Goya*“⁹⁹ wurde er bereits im ersten Artikel, der 1903 über ihn in der „*Wiener Abendpost*“ erschien, bezeichnet.¹⁰⁰

Francisco de Goya ist es schon lange vor dem Fin de siècle und dem Erscheinen Freuds Traumdeutung gelungen, die Verbildlichung von Traumgehalten und erschreckenden Visionen, umzusetzen. Mit seinen „*Caprichos*“, die Goya selbst nach Zeichnungen ätzte,¹⁰¹ und deren berühmtester Darstellung „*Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*“, hat er die nachfolgenden Künstlergenerationen – und so auch Kubin – stark beeinflusst. (Abb. 9)

Das Sujet des schlafenden Träumers, der von einem unheimlichen Traum geplagt wird und dessen unheimliche fiktive Gestalten sich ins Bild verirren, ist bereits von Heinrich Füßli oder William Blake bekannt. Goya führte diese Art der Darstellung in eine neue Dimension. Der Schrecken und das Grauen erhält eine außerordentliche Ausdruckskraft und Intensität, die durch eine streng naturalistische Wiedergabe nicht möglich wäre.

Das Studium an einem Modell kann Goya bei der Erfindung der unheimlichen Gestalten seiner Bilder selbstverständlich nicht praktiziert haben, weshalb die dargestellten Monster und Ungeheuer von seiner ausgeprägten Phantasie zeugen. Ähnlich wie später Kubin, umgab er sich mit seiner eigens erfundenen Gedankenwelt, und brachte diese in eindrucksvoller Form zu Papier. Sein Ideenreichtum und die innovative Ausführung führten zu einer zunehmend großen Beliebtheit der Thematik des Traumes in der bildenden Kunst.¹⁰²

Goya beschäftigte sich aber nicht ausschließlich mit dem Unbewussten, sondern übte in seiner Kunst ebenso Kritik am politischen Geschehen seiner Zeit. Die Aversion gegen Krieg und Elend setzte er in seinen berühmten „*Desastres de la Guerra*“ um, einer

⁹⁹ Hoberg 1995b, S. 18, zit. nach: Richard Schaukal, Ein österreichischer Goya (Alfred Kubin), in: *Wiener Abendpost*, 3. Januar 1903.

¹⁰⁰ Vgl. Hoberg 1995b, S. 18.

¹⁰¹ Vgl. Sottriffer 1966, S. 72.

¹⁰² Vgl. Stahl 2000, S. 172-73.

Folge von Radierungen, welche die Verbrechen und Grausamkeiten des spanischen Unabhängigkeitskrieges schildern.¹⁰³ (Abb. 10) An dieser Stelle lässt sich ein Vergleich zu Kubins persönlicher Betroffenheit von den Geschehnissen im Ersten Weltkrieg ziehen, die er ebenfalls in seiner Kunst verarbeitete und welche im Laufe der Arbeit noch thematisiert werden. (Abb. 11)

Kubin und Goya teilten dieselbe philosophische Zugangsweise zur Kunst, die in einer durchaus moralisierenden und karikierenden Art und Weise den Menschen selbst, Kirche, Staat, Leben und Tod persifliert.¹⁰⁴ Für beide spielte das Innere eines Menschen, sein Charakter und Verhalten, eine tragende Rolle, die ihre Kunst zum Vorschein bringt.

Aufgrund dieser auffallenden Ähnlichkeiten liegt die Vermutung nahe, Kubin hätte außerordentlich viele Anleihen an Goyas Werk genommen. Es ist allerdings hervorzuheben, dass sich Kubins Lebenseinstellung, sowie seine Ängste, bereits in seinen Jugendjahren entwickelten, in denen ihm Goyas Arbeiten noch nicht bekannt gewesen sein konnten.¹⁰⁵ Deshalb erscheint es plausibel, dass Kubin zuallererst unabhängig von Goya zu einer vergleichbaren Ausführung gefunden hat. Diese Vermutung kann durch die vergleichbaren negativen Lebenserfahrungen und den ähnlichen Seelenzustand gestützt werden.

In der Umsetzung von Kubins Werken, kann Goyas Einfluss schwer verleugnet werden. Kubin gelang es, mithilfe seiner graphischen Technik „[...] von *parallel gesetzten Linien und gitterartig sich vernetzenden Strichlagen* [...]“,¹⁰⁶ ein unheimliches, atmosphärisches Hell-Dunkel zu schaffen, das zahlreiche Künstlerkollegen von ihm kopierten.

Das frühe Blatt „*Die Geister des Weins*“ von 1900/01 zeigt sich in seiner formalen Ästhetik und der technischen Ausführung von Goya beeinflusst. (Abb. 12)

Folgt man Claudia Augustin in ihrer Argumentation, so handelt es sich bei dieser Zeichnung um ein „*eindeutiges Selbstbildnis*“¹⁰⁷ Kubins, das ihn mit aufgestütztem Ellenbogen an einem Tisch mit einer Weinflasche sitzend darstellt. Die verschiedenen Fabelwesen, die Kubin umgeben und scheinbar auf ihn einwirken können nicht explizit

¹⁰³ Vgl. Marqués 2005, S. 12.

¹⁰⁴ Vgl. Hoberg 1995b, S. 18.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 18–19.

¹⁰⁶ Hoerschelmann 1995, S. 34.

¹⁰⁷ Augustin 1995, S. 44.

einer bestimmten Realitätsebene zugewiesen werden. Es ist allerdings anzunehmen, dass es sich hierbei um die Darstellung einer Vision des Künstlers, die durch die Folgen von übermäßigem Weinkonsum ausgelöst wurden, handelt. Stilistisch erwähnenswert ist hier das mit konsequenten Strichen geschaffene Halbdunkel, in dem sich die Szene abspielt, das mit einer relativ großen freistehenden – eventuell lavierten Fläche – im oberen Bildteil konkurriert, in der sich ein überdimensionales Gesicht ausmachen lässt. Die Strichführung des Blattes kann als Ausgangspunkt für die intensive Auseinandersetzung mit Goya gewertet werden, die Kubin vor allem durch die Anwendung seiner Spritzsieb-Technik entscheidend fortführte.

Durch die Kombination von Spritztechnik und Federzeichnung, die Kubin im Jahr 1900 für seine Zwecke adaptierte, erzielte er ähnliche Effekte wie bei Goyas Aquatintaradierungen.¹⁰⁸ Diese Technik wandte er häufig für stimmungsvolle nebelhafte Hintergründe an, die das Bild füllen und das Hauptaugenmerk auf eine oder wenige Hauptfiguren lenken.

Die Ähnlichkeit zu Goya wurde in der zeitgenössischen Kunstkritik allerdings nicht nur anerkennend erwähnt, wie dies etwa bei Richard Schaukal der Fall ist, der Vergleichsmaßstäbe zu Kubins Frühwerk bei Goya, Rops oder Beardsley findet, den eigenständigen Stil, für den Kubin charakteristisch ist aber auch besonders betont.¹⁰⁹ 1902 wurde Kubin von Paul Cassirer zur Teilnahme an einer Ausstellung eingeladen, an welcher er unter Zuhilfenahme seiner letzten finanziellen Reserven teilnahm.¹¹⁰ Die Resonanz des Publikums gestaltete sich durchaus ambivalent und reichten von positiven Ankündigungen Kubins als „neuen Künstler“¹¹¹ bis zu Bezeichnungen der Ausstellung als „Schreckenskammer“.¹¹²

„Der Münchener Kubin hat sich an Goya und Rops versehen und schwelgt in krankhaften Phantasien, die er entfernt nicht die Mittel hat, auszudrücken, da seine Zeichnung fast schülerhaft wirkt. Fehlte aber selbst bei Rops das Interesse am Technischen, was bleibt?? Brr!“¹¹³

¹⁰⁸ Vgl. Rombold 1995, S. 49-50.

¹⁰⁹ Vgl. Richard Schaukal, „Ein österreichischer Goya“, in: Wiener Abendpost, 3. Januar 1903, zit. nach Annegret Hoberg, „Alfred Kubin und die Wiener Secession“, S. 117.

¹¹⁰ Vgl. Kubin 1974, S. 29.

¹¹¹ Ebd., S. 29.

¹¹² Ebd., S. 29. / Vgl. Hoberg 2008, S. 20.

¹¹³ Raabe 1957, S. 18.

Marks bezeichnet die Reaktion der Öffentlichkeit auf Kubins phantastische, subjektiv-unheimliche Kunst als äußerst schockiert, was den Verkauf der Werke nicht unbedingt positiv beeinflusst haben dürfte.¹¹⁴ Auch nach eigenen Angaben Kubins hielt sich der wirtschaftlichen Erfolg vorerst in Grenzen und er gelangte dadurch zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten.¹¹⁵

Kubins Methode, seine Lebenserfahrungen traumatischer und erschreckender Natur in seinem Werk zu verarbeiten, fand allerdings auch einflussreichen Anklang. Die Bekanntschaft mit dem Dichter Maximilian Dauthendey ermöglichte ihm den Kontakt zu Hans von Weber, der von Kubins Blättern so begeistert war, dass er nach einem Kauf von 48 Stück auch eine Mappe (1903) mit fünfzehn Reproduktionen herausgab, die für eine immense Steigerung der Bekanntheit Kubins und für gute Rezensionen sorgte.¹¹⁶ Das Angebot „*einiger Herren*“¹¹⁷, ihm eine Druckpresse zu schenken, als auch die Ermunterung vieler Freunde, sich der Radierkunst zu widmen, schlug Kubin mit folgender Erklärung aus:

*„[...] Da ich noch immer unter einer übergroßen Fülle von Einfällen litt, die alle nach Gestaltung drängten, blieb ich bei der Originalzeichnung [...]“.*¹¹⁸

Es verwundert natürlich, dass Kubin, dessen Zeichenstil wie prädestiniert für eine Umsetzung in Druckgraphik scheint, sich dieser Technik nie selbst widmete. Seine Erklärung, für impulsive Gedanken und augenblickliche Eingebungen das Medium der Originalzeichnung zu bevorzugen, erscheint allerdings sehr plausibel, da die vorausschauende und aufbauende Technik der Radierung ein hohes Maß an Planung und technischer Versiertheit erfordert, die bei Kubin zugunsten der Umsetzung seines Ideenreichtums nicht an erster Stelle stand.

*„Graphit, Kohle, Kreide oder Pinsel drängen zum Ton, zur Fläche; Stichel wie Radiernadel sowie das Messer des Holzscheidens geben wieder der Linie ihre höchste Ausbildung; den Schimmer äußerster Lebendigkeit finden wir aber nirgends so wie bei den vibrierenden Zügen der Feder.“*¹¹⁹

¹¹⁴ Marks 1977, S. 7.

¹¹⁵ Vgl. Kubin 1974, S. 29.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 30.

¹¹⁷ Ebd., S. 31.

¹¹⁸ Ebd., S. 31.

¹¹⁹ Kubin 1976, S. 65.

3.1.5. Félicien Rops

Kubins Bekanntschaft mit dem Werk des Belgiers Félicien Rops ereignete sich im Frühjahr 1902, als er die Graphiksammlung des befreundeten Hans von Weber kennen lernte, die unter anderem Blätter von Rops enthielt.¹²⁰

Kubin schreibt über diese in einem Brief an Weber:

*„Noch immer stehe ich ganz unter dem Eindruck der Ropsblätter. - Die großartigen Blätter sind zweifellos das bedeutendste, von Rops. Ich spüre noch immer Angst, wenn ich an diese riesenhafte Lust denke welche sich in diesen Werken spiegelt.“*¹²¹

Das Œuvre des 1833 geborenen belgischen Malers und Zeichners Félicien Rops weist neben einer besonders intensiven Auseinandersetzung mit Erotik und Sexualität einen ebenso spannungsgeladenen Charakter auf, der in den zahlreichen Darstellungen von Teufels- und Todesgestalten seinen eindrucksvollen Niederschlag findet. Die Kritik, die Rops' Werk lange Zeit entgegengebracht wurde, liegt vermutlich sowohl im Sujet, als auch in der oftmals provokativen Umsetzung begründet. Als Künstler des Symbolismus verfolgte er in deutlicher Intensität das Ziel, gängige Klischees und Moralvorstellungen zu hinterfragen und aufzusprengen.

Félicien Rops, der sein Talent, wie so viele der im Rahmen dieser Arbeit genannten Zeichner, bereits in seiner Schulzeit nutzte, um Karikaturen seiner Lehrer anzufertigen, absolvierte zunächst eine akademische Ausbildung in Namur. Während des Studiums und dem einhergehenden Aktzeichnenunterricht entwickelte sich eine Präferenz des Künstlers für die Darstellung des nackten weiblichen Körpers, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk zieht.¹²²

Rops' Karriere begann mit satirischen – von Honoré Daumier inspirierten – Zeichnungen, die er für die von ihm gegründete Zeitschrift „*L'Uylenspiegel*“ anfertigte und in denen die moralischen Werte der Epoche, die Politik, sowie die zeitgenössische Bildende Kunst und Literatur karikiert werden.¹²³ (**Abb. 13**)

¹²⁰ Vgl. Hoberg 1990b, S. 45.

¹²¹ Zit. Nach Hoberg 1990, S. 45, Die Originale des unveröffentlichten Briefwechsels befinden sich im Kubin Archiv München.

¹²² Vgl. Bonnier/Leblanc 1997, S. 23.

¹²³ Vgl. Ebd., S. 24; Die Zeitschrift „*L'Uylenspiegel*“ wurde 1856 gemeinsam mit Charles De Coster gegründet und neben Rops waren außerdem Gerlier und de Groux für das Blatt tätig. (Vgl. Bonnier/Leblanc 1997, S. 24.)

Dass die Thematik seiner Bilder im ausgehenden 19. Jahrhundert von der Öffentlichkeit kontrovers aufgenommen wurde, wird anhand der Bleistiftzeichnung „*Die Todesstrafe*“, die als Kritik an der damals gängigen Praxis der Verurteilung zum Tode interpretiert wird,¹²⁴ besonders deutlich. (Abb. 14)

Bereits diese Zeichnung kann exemplarisch für Rops' Kompositionsstil angesehen werden, da hier die feinlinig gezeichnete Protagonistin exponiert und in starkem Kontrast zum dunklen Himmel steht, zu dem sie sich mit expressiv erhobenen Armen wendet. Im Bildvordergrund befinden sich mehrere Leichname, die offensichtlich einer Enthauptung zum Opfer fielen. Das Leichentuch, das die Körper bedeckt, wurde in festen reduzierten Strichen wiedergegeben. Die dynamische Abbildung stellt einen makaberen - für Rops' so charakteristischen - Bildinhalt dar, durch welchen er die sozialen Umstände seiner Zeit anprangerte. Die Ausführung dieser Bleistiftzeichnung in ihrem effektvollen, flächigen Hell-Dunkel, verrät außerdem Félicien Rops Leidenschaft für Druckgraphik, der er seit den 1850er Jahren in den unterschiedlichsten Medien nachging.

Ein Beispiel dafür ist die Lithographie „*Die Ordnung herrscht in Warschau*“, welche die Unterdrückung der politischen Revolte 1831 kritisiert.¹²⁵ (Abb. 15)

Kompositorisch gesehen lassen sich an dieser Lithographie zahlreiche Parallelen zu Kubin ablesen, die in erster Linie den flächig verwaschenen Hintergrund und den kontrastierenden Bildvordergrund betreffen. Félicien Rops' Lithographie zeigt im oberen Bildteil einen doppelköpfigen Adler, der über einer eindrucksvoll dargestellten Leiche schwebt, die von einem schwarzen Leichentuch bedeckt ist, das die Aufschrift „*Liberté*“ trägt. Im dynamisch bewegten Bildhintergrund zeichnen sich schattenhafte Szenen eines Gemetzels ab.

Zum Vergleich eignet sich besonders Kubins „*Friedhofsmauer*“, auf dem eine sehr große Fledermaus ihre Flügel in diagonalen Weise über die Bildfläche spannt. Auch hier lässt sich der starke Kontrast von Hintergrund und Protagonist ausmachen, in diesem Fall wurde der Hintergrund mit Hilfe der Spritztechnik, die Kubin anwendete, ausgeführt und auf diese Weise ein flächiger lasierender Effekt erzielt. (Abb. 16)

Perfektioniert wurde Rops' druckgraphisches Können während seines Parisaufenthaltes,

¹²⁴ Vgl. Bonnier/Leblanc 1997, S. 32.

¹²⁵ Ebd., S. 38.

wo er die Gravierkunst studierte und sich für die Verbreitung der Radierung und des Kupferstichs in Belgien einsetzte.¹²⁶ Félicien Rops experimentierte mit den verschiedensten Formen der Radierung wie Vernis mou und Heliogravure und erzielte auf diese Weise flächig wirkende, diffuse Hintergründe, die er mit Strichätzung kombinierte. Er setzte seine Entwürfe auch sehr häufig als Kohlezeichnungen und Aquarelle um. Die druckgraphischen Techniken beschäftigten ihn sein ganzes Leben lang und es ist belegt, dass er durch eigene Forschung bestrebt war, neue Verfahren zu entwickeln und seine Drucker mit großem Perfektionismus instruierte, um ein optimales Ergebnis zu erzielen.¹²⁷

Als zu vergleichendes Beispiel eignet sich Rops' Heliogravure „*Die Entführung*“, die ohne wesentliche räumliche Elemente auskommt und ein in der Bildmitte schwebendes Figurenpaar – eine Darstellung des Satans, der eine von ihm entführte Frau auf seinem Rücken trägt – präsentiert. (Abb. 17) Das Blatt entstammt der Serie „*Les Sataniques*“ von 1882, in der „[...] der Künstler die Angst, die so alt wie die Welt ist, zum Ausdruck [bringt].“¹²⁸ Wie anhand dieser Graphik deutlich wird, gilt Rops' Hauptaugenmerk in besonderem Maße dem weiblichen Körper, den er oftmals in ausgelieferter, hilfloser Pose, aber auch als bedrohliche Femme Fatale darstellt. Diese Vorstellung manifestiert sich in der Bleistiftzeichnung „*Parodie humaine*“, die den mit einer Frauenmaske getarnten Tod zeigt, der versucht einen herannahenden Mann zu täuschen.¹²⁹ (Abb. 18) Die Verbindung von Erotik und Tod ist ein in Rops' Werk immer wiederkehrende Element, das als sozialkritische Anspielung verstanden werden kann, die das damals aktuelle Zeitgeschehen auf kritische oder auch satirische Weise dokumentiert.

Die bisher gezeigten Bildbeispiele weisen insgesamt eine sehr kontrollierte Strichführung sowie die besondere Betonung der Hell-Dunkel-Kontraste auf, die einen eher flächigen, lasierenden Charakter besitzen und mittels eines schräg angesetzten Bleistiftes oder Kohle erzielt wurden.

Eine völlig andere Zeichensprache offenbart ein Frontispiz zu Charles Baudelaires „*Les Epaves*“, einer ausschnitthaften Serie von „*Les Fleurs du mal*“, der 1866 entstand. (Abb. 19) Bei diesem Titelblatt handelt es sich um eine Ätz- und Kaltnadelradierung,

¹²⁶ Rops gründete 1869 die „*Société Internationale des Aquafortiste*“, um sich für die Kunst des Ätzens einzusetzen. (Vgl. Bonnier/Leblanc, S. 25.)

¹²⁷ Vgl. Bonnier/Leblanc 1997, S. 25.

¹²⁸ Ebd., S. 102.

¹²⁹ Bonnier und Leblanc bringen diese Zeichnung mit der zu Rops' Zeit stark verbreiteten Syphilis in Verbindung. (Vgl. Bonnier/Leblanc 1997, S. 78)

die sich in ihren klaren Konturen und kreuzförmigen Schraffuren von den gezeigten Zeichnungen und Heliogravuren abhebt. Das Medium der Kaltnadelradierung setzt den reinen Einsatz der Nadel voraus, wodurch die Abbildung eine nur durch Striche strukturierte Wirkung annimmt. Das Blatt zeigt ein in der Bildmitte platziertes Skelett, dessen erhobene Arme sich zu einem kleinteilig verästelten Baum entwickeln. Die zahlreichen Figuren wurden durch sparsame Konturen beschrieben und das Licht-Schatten-Spiel durch ausgesparte helle Partien und mittels Parallelschraffur abgetönten Schattenfeldern modelliert. An diesem Beispiel kann gesehen werden, dass Rops in seinem Werk nicht nur malerisch-flächige, sondern ebenso eindrucksvolle graphische Liniengefüge schuf.

Bisher unerwähnt blieb, dass Rops als einer „[...] *der am besten bezahlten Pariser Illustratoren*“¹³⁰ tätig war und sich neben dem Zeichnen von Titelblättern auch für die Gestaltung von erotischen Büchern verantwortlich zeigte.

Bonnier und Leblanc beschreiben die Bildung einer Gruppierung berühmter Schriftsteller um Rops, die ab 1883 einsetzte, als „*[Bekräftigung der] Entwicklung seines Werkes in Richtung eines beängstigenden Frauenhasses*.“¹³¹ Als äußerst einprägsames Beispiel dieser Ära sei die Serie „*Les Diaboliques*“ angeführt, die Rops im Auftrag des Schriftstellers Jules Barbey d'Aurevilly anfertigte.¹³² (**Abb. 19**)

Bei dieser Illustration handelt es sich allerdings um keine spontane Radierung wie bei dem Frontispiz zu Baudelaire, sondern um eine Heliogravure, durch deren Erscheinungsbild gekonnt die Wirkung einer Kohle- oder Bleistiftzeichnung vermittelt wird.

Das Blatt „*Les Dessous de Cartes d'une partie de Whist*“ könnte in seinem jugendstilhaften Erscheinungsbild und der malerisch wirkenden druckgraphischen Technik als unmittelbarer Vorläufer von Kubins Frühwerks angesehen werden.

(**Abb. 20**) Den dominanten Bildbestandteil übernimmt die großzügig bemessene Hintergrundfläche, die eine massive verschlossene Tür beschreibt, auf der in der rechten Bildhälfte der Titel des Bildes zu lesen ist. Die Hauptfigur des Bildes verkörpert eine sehr schlanke Frau mit leeren Augen in einem schwarzen Kleid, die ihre Hände unter

¹³⁰ Bonnier/Leblanc 1997, S. 26

¹³¹ Ebd. 1997, S. 26; Zu den Schriftstellern zählten außerdem Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine und Joséphin Péladan. (Vgl. Bonnier/Leblanc 1997, S. 26)

¹³² Ebd. 1997, S. 26

einen scheinbar als Knebel verwendeten Gurt schiebt. Der makabere Inhalt der Szene wird erst bei der Betrachtung ihrer Fußpartie deutlich. Die Drapierung des Kleides offenbart einen Kinderleichnam unter den Füßen der Frau, der zwar in seiner skizzierten Ausführung - im Gegensatz zur beinahe portraithaft herausgearbeiteten Frauenfigur einerseits fast nebensächlich wirkt - andererseits in seiner inhaltlichen Grausamkeit den eigentlichen Bildinhalt darstellt.¹³³

Die mörderische Femme Fatale stellt im Frühwerk von Alfred Kubin ein besonders häufig gewähltes Thema dar, wie die Zeichnung „*Der Untergang*“ von 1903 veranschaulicht. (**Abb. 21**) Eine elegant gekleidete Frau steht erhaben am Ufer eines Gewässers, aus dem sich zwei ringende Hände strecken. Die dunkelgrau bis schwarz abgestufte Farbigkeit des Bildes taucht die Umgebung in die Dunkelheit, die durch die heller umschriebene Frauengestalt unterbrochen wird.

Diese Zeichnung belegt wiederum, wie authentisch Alfred Kubin die Technik der Druckgraphik in einer wesentlich weniger zeitaufwändigen Umsetzung in Feder und Tusche imitierte, sodass sich die Blätter des Frühwerks auf den ersten Blick kaum von einer Aquatintaradierung oder Heliogravure unterscheiden lassen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sowohl von Francisco de Goya, als auch von Félicien Rops sehr wesentliche Impulse ausgingen, die Kubin in sein zeichnerisches Werk integrierte. Sowohl inhaltlich, als auch technisch können diese Einflüsse als besonders essentiell angesehen werden.

¹³³ Barbey präsentierte in seinen Schriften die Allgegenwärtigkeit des Bösen, die sich durch Verbrechen, Verrat und Kindermord äußert. Rops folgte in seiner Darstellung der Intention des Schriftstellers besonders plakativ. (Vgl. Bonnier/Leblanc, S. 108.)

3.2. Werk nach 1906 - Stilwandel und Illustration

Nach Hoberg Feststellung „[...] kommt es in den beiden nächsten Jahren bis 1904, besonders in den farbigeren Zeichnungen der letzten Phase, zu einer spürbaren Abmilderung und Stilisierung seiner frühen packenden Visionen“¹³⁴, wie im folgenden Kapitel thematisiert wird.

Anfang 1903 erfolgte die Teilnahme Alfred Kubins an der Frühjahrsausstellung der Wiener Secession, in der zwölf seiner Arbeiten ausgestellt wurden.¹³⁵ Im selben Jahr lag für den Künstler Freud und Leid nahe beieinander. Er lernte zu dieser Zeit die junge Emmy Bayer kennen, in die er sich verliebte und nach kurzer Zeit um ihre Hand anhielt. Während eines Münchenbesuchs im Dezember 1903 verstarb sie allerdings tragisch an Bauchtyphus.¹³⁶ Der Tod seiner Verlobten bedeutete für Alfred Kubin einen erneuten schweren Schicksalsschlag, der ihn in tiefe Trauer versetzte, der er in seinem künstlerischen Schaffen Ausdruck verlieh. (**Abb. 22**)

Die Zeichnung, die Kubin daraufhin seiner verstorbenen Verlobten widmete, offenbart eine persönlich inspirierte Thematik aus seinem Frühwerk. Das Blatt zeigt die Darstellung eines in der Umgebung einer einsamen Krypta aufgebahrten Sargs und trägt den Titel „*Tod meiner Braut*“. Die Zeichnung gibt in ihrer tristen Beschaffenheit nicht nur Einblick in den gänzlich zerrütteten Seelenzustand, in dem sich Kubin zu dieser Zeit befunden haben muss, sondern erweist sich in der subtilen Verwendung der feinlavierten Tuschzeichnung auch für diese Schaffensperiode um 1903-04 als typisch.

Im Jänner 1904 war Kubin auf der von Kandinsky geleiteten „*Phalanx*“-Ausstellung in München mit 30 Arbeiten vertreten; im Februar folgte ein Treffen mit Max Klinger in Leipzig.¹³⁷

Wenig später, im März 1904, lernte der trauernde Künstler in einer Gesellschaft bei Freunden die jung verwitwete Hedwig Gründler kennen, die Kubin nach mehreren Wochen im März 1904 heiratete und „*durch diese Verbindung [...] in gesicherte Verhältnisse [kam]*“.¹³⁸ Hedwigs Bruder, der Schriftsteller Oscar A. Schmitz, war Kubin

¹³⁴ Hoberg 2008, S. 25. / Vgl. Hoberg 1990b, S. 44.

¹³⁵ Vgl. Hoberg 1990a, S. 16.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S. 16.

¹³⁷ Vgl. Ebd., S. 16.

¹³⁸ Kubin 1974, S. 32.

bereits bekannt und blieb für ihn in den weiteren Jahren nicht ohne Einfluss,¹³⁹ worauf im folgenden Abschnitt noch näher eingegangen wird.¹⁴⁰ Die Ehe mit Hedwig ermöglichte Kubin nicht nur finanzielle Absicherung, sondern verbesserte auch seinen Gemütszustand erheblich, was sich wiederum äußerst positiv auf seine Kunst auswirkte, wie eine Passage aus seiner Autobiographie belegt:

„Gewiß – zu solchen seelischen Aufschwüngen wie früher war ich nun nicht mehr fähig, eine tüchtige Narbe war zurückgeblieben, mit der ich mich so gut wie möglich abfinden mußte. Aber durch meine Ehe war so viel neues Glück über mich gekommen, daß ich doch bald wieder den Anreiz zur Arbeit in mir fand.“¹⁴¹

In stilistischer Hinsicht hatte die Verbindung mit Hedwig zur Folge, dass Kubins Werk einen wesentlichen Wandel erfuhr, der sich vordergründig im vermehrten Einsatz von „*zart abgestuften farbigen Tönen*“¹⁴² wie Gelb-, Grün-, und diversen Rottönen anstelle der früheren eingeschränkten Verwendung von nahezu monochromen Grau-, Blau-, Grün- und Braunnuancen, manifestierte.¹⁴³ (**Abb. 23**)

Die Erweiterung der Farbskala hielt nach Kubins eigenen Aussagen für etwa ein halbes Jahr an, bis „[...] *die gleichsam aus dem Unbewußten wie Hellgesichte auftauchenden, bildhaften Visionen immer seltener und schwächer wurden, um endlich ganz auszubleiben, was mir, da um dieselbe Zeit auch noch meine Frau erkrankte, einen Kurort aufsuchen mußte und mich allein haushalten ließ, im ganzen eine innere Unsicherheit gab.*“¹⁴⁴

Heinzl beschreibt die Erkrankung Hedwig Kubins an mit enormen Schmerzen verbundenen Gesichtsneuralgien und der einhergehenden Morphintherapie, als besonders belastend für sie selbst und „[...] *für den sensiblen Künstler*“,¹⁴⁵ unter der nicht nur seine Psyche, sondern auch seine zeichnerische Produktion zu leiden hatte.¹⁴⁶

Zur Ablenkung von seinem Alltag ohne seine Frau, die einen Aufenthalt in einem Sanatorium vornehmen musste, unternahm Kubin schließlich eine Wien-Reise, die ihm die einprägsame Kenntnis der Brueghel-Bilder im Kunsthistorischen Museum brachte. Er schildert seine Erfahrung als „*staunende Ekstase*“¹⁴⁷, die ihn nach eigenen Aussagen

¹³⁹ Vgl. Heinzl 1995, S. 145ff.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 145ff.

¹⁴¹ Kubin 1974, S. 32.

¹⁴² Ebd., S. 32f.

¹⁴³ Vgl. Ebd., S. 32f.

¹⁴⁴ Ebd., S. 32f.

¹⁴⁵ Heinzl 1995, S. 145.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 145.

¹⁴⁷ Kubin 1974, S. 33.

„[...] zuerst in den Himmel hob, um [ihm] nachher das Bewußtsein [seiner] Nichtigkeit diesen ewigen Werken gegenüber nur desto deutlicher zu machen [...].“¹⁴⁸ Vergleichbar mit dem bereits im Vorigen geschilderten Schlüsselerlebnis – der Auseinandersetzung mit Max Klingers Werk, das Kubin vor allem als außerordentliche Inspiration bezeichnet, von diesem Zeitpunkt an graphisch tätig zu sein – analysiert er seine Begegnung mit Brueghels Bildern als „[...] etwas ganz eigenartig Vertrautes, Tolles und Heiliges, tief Erregendes [...]“¹⁴⁹, das eine beachtliche Einflussnahme auf das Werk um 1905 nahm. In eigenen Worten beschrieb Kubin den Grund für den einhergehenden Stilwandel wie folgt:

„Nun, da mir meine alten Arbeiten abgeschmackt vorkamen, ich vor ihnen sogar einen gewissen Ekel empfand, mußte ich mich nach einem neuen Tätigkeitsfeld umschauen.“¹⁵⁰

Der Wienbesuch beschränkte sich nicht lediglich auf die Besichtigung der Gemälde des Kunsthistorischen Museums, die – wie an dieser Stelle nochmals betont werden soll – enorm einflussreich für ihn und sein weiteres Œuvre waren, sondern ermöglichte ihm auch die Bekanntschaft mit Kolo Moser, aus der eine neue technische Ausdrucksmöglichkeit entstand, und der aus diesem Grund höchste Bedeutung beigemessen wird. Moser inspirierte Kubin zu einer völlig neuen Technik, der Kleistermalerei, „[...] bei der man mit Kleister vermischte Aquarellfarben zu eigentümlichen, sehr schönen farbigen Wirkungen verwenden konnte.“¹⁵¹

Wie Assmann anmerkt, ist Alfred Kubin nicht vordergründig durch seine malerischen Ausführungen, sondern sein primär der Federzeichnung verschriebenes Werk bekannt, welches zum Großteil aus „seiner konsequenten graphischen Arbeit“¹⁵² besteht.¹⁵³

Dennoch widmete sich der Künstler in den Jahren 1905 bis 1908 durch den wesentlichen Impuls von Kolo Moser auch dem Medium der Malerei auf eine besonders eindrucksvolle Art und Weise, sodass diese Zeitspanne – auch wenn sie nur sehr kurz andauerte – von erheblicher Bedeutung für sein gesamtes Œuvre ist und keineswegs nur als kurzzeitiger Stilwandel ohne wesentliche Auswirkungen angesehen werden kann. In Folge entstanden innovative Experimente in dieser Technik, die den mystischen Effekt

¹⁴⁸ Kubin 1974, S. 33.

¹⁴⁹ Ebd., S. 33.

¹⁵⁰ Ebd., S. 34.

¹⁵¹ Ebd., S. 34.

¹⁵² Assmann 1995, S. 168.

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 168.

von Unterwasserlandschaften, Fabelwesen und Zauberwäldern widerspiegeln.¹⁵⁴ (**Abb. 24 und 25**)

Die Blätter der Kleistermalereitechnik wurden vorwiegend auf dem von Kubin bevorzugten Katasterpapier oder Karton ausgeführt und weisen zum Großteil ein in der Bildmitte ‚schwebendes‘ Objekt auf, das den Eindruck erweckt, im Moment der Verbildlichung, auf den Meeresgrund abzusinken oder einem phantastischen Traum entsprungen zu sein. Eine Reise der Kubins im Herbst 1905 nach Italien und Südfrankreich intensivierte den neuartigen Kolorit Kubins, da die unter der starken südliche Sonneneinstrahlung „[...] leuchtenden Farben [ihm] sehr im Gedächtnis blieben und zur Entwicklung [seines] farbigen Stils beitrugen.“¹⁵⁵ (**Abb. 26**)

„Zuhause malte ich dann die ganze Menge meiner Urwald- und Tropenbilder, die ich meist mit Geschöpfen einer untergegangenen oder noch lebenden Fauna bevölkerte. Bei ernsterer Vertiefung und nachdem der erste Schaffensrausch verflogen, erkannte ich aber, daß meine Technik mich zu sehr vom Zufall abhängig machte; so verzichtete ich auf die raffinierten Effekte des Kleisters und griff zur reinen Tempera. Wenngleich ich nun ein ganz richtiger Maler geworden war und mit Wut gegen jeden andern als den rein malerischen Inhalt der Bilder wettete, fühlte ich doch von Zeit zu Zeit einen tiefen Zwiespalt, eine Zerrissenheit sondergleichen. Wirklich koloristisch einwandfrei waren meine Bilder doch nicht, im Gegenteil, es machte sich eher ein ausgesprochenes Tongefühl wieder geltend. Ganz, ganz heimlich zeichnete ich auch hin und wieder einmal etwas Groteskes, zur Erleichterung und weil es unbedingt festgehalten werden mußte. Die Kauflust meiner Gönner ging zurück – neue Zweifel!“¹⁵⁶

Um sich mit den „*eigentlichen Farbkünstlern*“¹⁵⁷ der Barbizonschule wie Corot, Diaz, Daubigny, Rousseau und Constables zu beschäftigen, reiste Kubin im Winter 1905 mit seiner Frau Hedwig nach Paris.¹⁵⁸ Er zeigte sich ebenso beeindruckt vom Können der Impressionisten, deren „*Leichtigkeit des Ausdrucks*“¹⁵⁹ er besonders hervorhebt, sie für eine wesentliche Bedeutung auf sein Werk aber als „*zu wenig traumhaft*“¹⁶⁰ bezeichnet. Eine übergeordnete Rolle in Kubins stilistischem Werdegang spielt aber ein bedeutender Vertreter des französischen Symbolismus, der auch für seine Verbildlichungen von traumhaft-phantastischen Szenen bekannt ist, der Maler Odilon Redon, dem das folgende Kapitel gewidmet ist.

¹⁵⁴ Vgl. Kubin 1974, S. 34.

¹⁵⁵ Ebd., S. 34.

¹⁵⁶ Ebd., S. 34.

¹⁵⁷ Ebd., S. 35.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 35.

¹⁵⁹ Ebd., S. 35.

¹⁶⁰ Kubin 1974, S. 35.

3.2.1. Odilon Redon

1906 fand während der bereits erwähnten Parisreise ein Treffen mit Odilon Redon statt, „*der die Verehrung des Zeichners Kubin genoß*.“¹⁶¹ Er nutzte außerdem den Anlass, seine Kunstsammlung zu erweitern und „[...] *einige schöne und seltene Werke des Meisters zu erwerben*.“¹⁶²

Obwohl die Kleistergemälde Kubins keine Datierungen aufweisen, erscheint Heinzl der unmittelbare Zusammenhang zweier Gemälde dieser Serie mit dem Bilderwerk Odilon Redons als äußerst schlüssig. In den zuvor gezeigten Kleistergemälden (**Abb. 24 und 25**) wird die Übernahme des Malstils der Redonschen „*Vision sousmarine*“ (**Abb. 27**) offenbart, wie der Vergleich der beiden Bilder bekräftigt.¹⁶³

Bei Redon kommt – wie auch für Kubin typisch ist – neben der bildenden Kunst auch Musik und Literatur eine große Bedeutung zu, außerdem beschäftigte er sich ebenfalls mit den Lehren Charles Darwins und der „[...] *unendlichen Farben- und Formenvielfalt der unter dem Mikroskop sich eröffnenden Welt des Allerkleinsten* [...]“¹⁶⁴, wie durch diese Bilder eindrucksvoll belegt werden kann.

„Ähnlich ist auch die skizzenhafte expressionistische Malweise, die bei Kubin gedämpfter ist.“¹⁶⁵ Heinzl weist darauf hin, dass die Betonung des zentralen Motivs – im Großteil der Fälle handelt es sich um ein geheimnisvolles Hybridwesen oder ein versunkenes exotisches Objekt – im Gegensatz zu einem flächig verwaschenen Hintergrund steht.¹⁶⁶

Besonders eindrucksvoll erscheint die Wirkung der eingesetzten Weißhöhlungen, die je nach ihrer Beschaffenheit den Eindruck erwecken, es handle sich um den Effekt von unter dem Wasser gebrochener Lichteinstrahlung, wie an den Blättern „*Helm im Meer*“ (**Abb. 28**) und „*Das Auge*“ (**Abb. 24**) exemplarisch veranschaulicht werden soll.

Die bei Redon oftmals vorkommende reine Farbigkeit wurde von Kubin allerdings nicht übernommen. Vielmehr scheint der zentrale Bildgegenstand farbverwandt zu seinem zumeist bläulich- oder grünlich-wässrigem Hintergrund zu sein und nur durch gezielt

¹⁶¹ Kubin 1974, S. 35.

¹⁶² Kubin 1974, S. 35., Vgl. Heinzl 1995, S. 147; Heinzl vermutet, dass Kubin das Aquarell „Frauenkopf“ erwarb, das in André Mellerios Odilon Redon-Biographie, die sich nachweislich in Kubins Bibliothek befand, abgebildet ist. (Linz, OÖ. Landesmuseum, Bibliothek II 4414)

¹⁶³ Vgl. Heinzl 1995, S. 148.

¹⁶⁴ Miller 2007, S. 61.

¹⁶⁵ Heinzl 1995, S. 148.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 148.

eingesetzte Lichteffekte gelangen wenige Bestandteile des Körpers zu einer eindrucksvollen Strahlkraft, welche die Farbigkeit des Objekts auf eine subtile Weise zur Geltung bringt. Im Einsatz von Kleister muss an dieser Stelle die Ursache dieses Effekts begründet liegen, den Kubin allerdings im Laufe dieser Schaffenszeit nach eigenen Angaben durch reine Tempera ersetzte, um weniger vom Zufall abhängig zu sein.¹⁶⁷

Heinzls Vermutung, dass Kubin neben den farbigen Pastell- und Ölbildern Redons auch die frühen Lithographien kannte, erweist sich als naheliegend, wie der Vergleich von Redons Graphiken mit Kubins Federzeichnungen zeigt. **(Abb. 29)** Im früheren Werk ab 1875 dominieren Kohlezeichnungen und Lithographien, die Redon selbst „*mes noirs*“ nannte.¹⁶⁸ Zu dieser Zeit entstanden bemerkenswerte Serien wie „*Im Traum*“ von 1879 und „*Die Ursprünge*“ von 1883, die einen phantastischen Charakter besitzen.¹⁶⁹ Die symbolhaft-mystisch anmutenden Bilder erinnern an einen bildhaften Ausschnitt aus einem Traum. **(Abb. 30)** Redon hat in diesen Serien einen bedeutenden Beitrag in der Darstellung von Träumen und Gefühlen geleistet. Die treffende Wiedergabe eines subjektiven Empfindens erreicht in seiner Kunst einen Höhepunkt und muss auf Kubin eine besonders große Auswirkung erzielt haben.

Die Verwandtschaft dieser beiden Künstler zeigt sich neben dem vergleichbaren Medium und ähnlichen Arbeitsweisen in der Verarbeitung von persönlichen Schicksalsschlägen, die im künstlerischen Schaffen dieser beiden Künstler eine übergeordnete Rolle spielen. Der persönliche Leidensweg des Künstlers, die eigenen Zweifel, Ängste, Sorgen, Gebrechen, Hoffnungslosigkeit und Todesnöte werden zum Bildthema.

Odilon Redon schuf sich in zunächst in seinen vom Hell-Dunkel dominierten, düsteren Zeichnungen und Lithographien eine eigene Traumwelt, deren Verbildlichung, ähnlich wie bei Kubin, von phantastischen Nachtgestalten und Phantasiewesen besetzt ist und die sich erst später in der Umsetzung in bunte Bilder mit der Darstellung weniger beängstigender Traum Inhalte veränderte. Der französische Symbolist bezeichnete die „*Welt als Seelenlandschaft des Menschen*“¹⁷⁰ und sein gesamtes Werk zeichnet sich durch den Einfluss seiner Subjektivität aus.

¹⁶⁷ Vgl. Kubin 1974, S. 34.

¹⁶⁸ Klockenbring 1986, S. 32.

¹⁶⁹ Gibson 1995, S. 60.

¹⁷⁰ Klockenbring 1986, S. 30.

Im Jahr 1870 musste Redon als Soldat dienen und den schrecklichen Alltag des Krieges erleben, was erheblichen Einfluss auf seine Psyche nahm.

Besonders hervorgehoben sei auch seine Auseinandersetzung mit Edgar Allan Poe, die sich, wie sich im Laufe der Arbeit erweisen wird, wie ein roter Faden durch das Schaffen vieler der zum Vergleich herangezogenen Graphiker zieht.¹⁷¹ Odilon Redon lernte Poes Werke bereits im Alter von 17 Jahren „[...] in der Bibliothek des Botanikers Armand Clavaud [kennen], der seine literarischen und künstlerischen Anfänge nachhaltig, seine ästhetischen Anschauungen auf Dauer beeinflusst hatte [...].“¹⁷² Die enge Verbundenheit mit dem Werk Edgar Allan Poes, die im Frühwerk des Künstlers vorherrschend ist, löst sich im Laufe der 1890er Jahre zunehmend auf, bis Redon den enormen Einfluss in einem Rückblick auf sein Schaffen sogar abstreitet und „[...] vor einer solchen Rückführung seiner Kunst auf die Illustration“¹⁷³ warnt.

„Poes ‚Histoires extraordinaires‘ hätten ihn nie tief berührt. Er habe sie zwar häufiger in seinen Bildern zitiert, als eine Parallele in der Dichtung, sich von einer engeren Bindung jedoch fern gehalten. In seiner Serie ‚A Edgar Poë‘ habe er, in erlaubter Ambiguität, die sieben Blätter mit scheinbaren Zitaten als Bildlegenden versehen und durch eine Widmung ins Zeichen dieses Romantikers gestellt.“¹⁷⁴

Wie Assmann darlegt, sollte Alfred Kubin sich seit der Schaffensperiode der Kleisterbilder – obwohl sein Werk primär von zeichnerischer und illustratorischer Technik geprägt ist - nie wieder gänzlich vom Einsatz der Farbe distanzieren, was die von nun an zunehmende Kolorierung seiner Federzeichnungen zur Folge hatte.¹⁷⁵

Der Stil den Kubin von diesem Zeitpunkt an verfolgt, wird durch den Effekt der aquarellierten Tuschfederzeichnung häufig als „liebenswerter, volkstümlicher Stil“¹⁷⁶ bezeichnet.

Im Jahr 1906 lernte Kubin die Expressionisten Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin kennen, durch deren Bekanntschaft der Kontakt zu Willbrod Verkade hergestellt wurde, der Kubin wiederum an die Kunst Paul Gauguins und der Nabis

¹⁷¹ Kubin illustrierte E.A. Poes Werk erstmals im Jahr 1907. („Die Tatsachen im Fall Waldemar“); (Vgl. Hoberg 1990a, S. 19.)

¹⁷² Miller 2007, S. 59.

¹⁷³ Ebd., S. 60ff.

¹⁷⁴ Ebd. S. 60; Vgl. die in den Anmerkungen erwähnte Literatur.

¹⁷⁵ Vgl. Assmann 1995, S. 164.

¹⁷⁶ Heinzl 1995, S. 149.

heranführte.¹⁷⁷ Unter diesem Einfluss malte Kubin im Jahr 1907 „*einige undatierte Temperagemälde*“¹⁷⁸, die im Vergleich zu den Kleistermalereien von einem gesteigerten Naturalismus geprägt sind.¹⁷⁹ Der wahrscheinlich beabsichtigte „*blockhafte Stil*“ dieser Bilder fand bei der zeitgenössischen Kunstkritik keinen Anklang, die „*diese Blätter als Bemühungen Kubins um vermehrtes Naturstudium*“¹⁸⁰ bezeichnete.

Assmann wertet insbesondere die Beschäftigung mit den malerischen Techniken Kubins als eine „*intensivste Auseinandersetzung des Künstlers mit zeitaktuellen Kunstströmungen*“¹⁸¹.

Doch auch im graphischen Bereich lässt sich eine intensive Inspiration belegen, wie anhand des später folgenden Vergleichs mit Paul Klee veranschaulicht werden soll.

Heinzl findet eine besonders treffende Formulierung für die impulsgebenden Elemente französischer Künstler auf Alfred Kubin, die als resümierende Worte den Abschluss dieses Kapitels bilden sollen:

„*Die französische Malerei liegt Kubin nur, wenn sie sich nicht mit der Natur beschäftigt, wie etwa im Werk Odilon Redon's Kubins Begabung liegt im Traumhaften, Skurrillen, nicht in der Wiedergabe von Szenen der Wirklichkeit.*“¹⁸²

Kubin ließ sich unter den Einflüssen befreundeter Künstlerkollegen nicht nur zu malerischen Werken, sondern auch zu ersten Buchillustrationen anregen, wie durch ein Treffen mit Gustav Meyrink am Semmering initiiert wurde. Gemeinsam mit Meyrink wurde das Vorhaben gestartet, den „*Golem*“ mit Kubinschen Bilderbeilagen zu ergänzen. Hobergs Argumentation, in der Kubin bereits vorhandenes Bildmaterial für einige Illustrationen verwendet wurde, kann durch Briefverkehr von Hedwig Kubin belegt werden. Durch das verspätete Erscheinen des Romans 1915 nutzte Kubin einige der Illustrationen für seinen früher erscheinenden Roman „*Die andere Seite*“.¹⁸³

Die Rückbesinnung auf die Kunst der Federzeichnung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kunst des belgischen Symbolisten James Ensor.

¹⁷⁷ Vgl. Heinzl 1995, S. 148. / Hoberg 1990a, S. 19.

¹⁷⁸ Heinzl 1995, S. 148.

¹⁷⁹ Vgl. Heinzl 1995, S. 148.

¹⁸⁰ Heinzl 1995, S. 148.

¹⁸¹ Assmann 1995, S. 184.

¹⁸² Heinzl 1995, S. 148.

¹⁸³ Vgl. Heiße 1990, S. 76 und die in den Anmerkungen erwähnte Literatur.

3.2.2. James Ensor

Während einer Bosnien- und Dalmatienreise mit seinem Freund Fritz von Herzmanovsky-Orlando, dessen eigener Zeichenstil später noch ausführlicher thematisiert wird, lernte Kubin nicht nur neue Gegenden und Kulturen, sondern auch das druckgraphische Werk James Ensors kennen.¹⁸⁴

*„Die Begegnung mit der islamischen Welt Bosniens ließ ihn nun unter dem Einfluß von Ensors Zeichenstil skurril volkstümliche Szenen produzieren, die nun bis zu seinem Tod Kubins Zeichenstil bestimmten. Der illustrative Charakter dieser Zeichnungen wurde auch hervorgerufen durch Kubins intensive Beschäftigung mit der Buchillustration. Das neue zeichnerische Werk Kubins unterschied sich wesentlich von dem, was Kubin bisher geschaffen hatte. Wenn sich auch der Stil Kubins noch mehrere Male änderte, wurde doch die einmal gefundene Linie beibehalten und nur variiert. Eine wirklich fundamentale stilistische Änderung erfolgte nie mehr.“*¹⁸⁵

Folgt man Heinzl in ihren Ausführungen, so sind die „[...] rautenförmigen Schraffierungen, der Verzicht auf Lavierungen und die skurrile Darstellung der Figuren“¹⁸⁶, auf James Ensor, einen der bedeutendsten Vertreter des belgischen Symbolismus, zurückzuführen. (Abb. 31) Vergleichbar mit Redon und Kubin, erhob Ensor die eigenen Gefühlszustände zum Bildinhalt und fand auch in der technischen Ausführung zu inhaltlich, als auch technisch verwandten Lösungen.

Der „[...] nervöse expressionistische Zeichenstil, wie ihn Ensor seit 1900 [verwendete]“,¹⁸⁷ kommt bei Kubin am Beispiel der Zeichnung „Bosnische Reise“ auffallend zum Tragen, da sich sein Stil im Laufe dieser Zeit zu einer expressionistischen Federführung entwickelte, die durch ein bildüberlagerndes Schraffurennetz gekennzeichnet ist. (Abb. 32)

Ensors „Portrait als Skelett“ zeigt diese typische rautenförmige Schraffur, die schon von Klinger bekannt ist, im Werk Ensors allerdings eine sehr spezielle, für ihn charakteristische Dynamik erfahren. (Abb. 33) Beschreiben die sich verdichtenden Strichlagen bei Klinger vor allem im Dunkel liegende Hintergründe, so weichen sie bei Ensor auch vor den zentralen Bildobjekten nicht zurück, sondern erreichen durch verschiedene Abstufungen eine erhöhte Plastizität.

¹⁸⁴ Vgl. Heinzl 1995, S. 149.

¹⁸⁵ Ebd. 1995, S. 149.

¹⁸⁶ Ebd. 1995, S. 149.

¹⁸⁷ Ebd. 1995, S. 149.

Die Radierung „*Portrait als Skelett*“, von der zwei Versionen aus dem Jahr 1889 existieren, die den Künstler einerseits ‚lebendig‘ im Dreiviertelportrait vor einem Fenster lehnd, und andererseits im gleichen Motiv mit auf die Schädelknochen reduzierten Gesichtszügen zeigen, weist diese Schraffur besonders schlüssig auf.

In seiner Kunst fand James Ensor eine Möglichkeit, den schwierigen Familienverhältnissen, aus denen er stammte, zu entfliehen und diese durch die Kunst in gewisser Weise aufzuarbeiten. Er entwickelte schon früh eine starke Affinität zum Tod, die er nicht zuletzt durch seine vorwiegend schwarze Kleidung hervorhob. Außergewöhnliche, abnorme Formen, die er in Kuriositätenkabinetts, Kunst- und Wunderkammern studierte, faszinierten den Künstler schon früh und seine bildnerische Umsetzung erinnert an das Werk von Hieronymus Bosch.¹⁸⁸

Seine Vorliebe für die unheimliche Lektüre von Edgar Allan Poe, die er mit Kubin – und auch mit Redon – teilte, inspirierte ihn unter anderem zu seinen frühen Radierungen, in denen er eigenwillige Fabelwesen schuf. Seinen selbst kreierten Insekten setzte er seinen eigenen Kopf auf, die somit an Gregor Samsa, die Romanfigur in Kafkas „*Die Verwandlung*“ erinnern.

Der Tod und die natürliche Endlichkeit des Lebens übten sowohl auf Ensor, als auch auf Kubin eine ungeheure Faszination aus, die auf ihr Werk starken Einfluss nahm.

Ensor steht in der Tradition Goyas, Rembrandts und Redons, wie anhand seines Zeichenstils schlüssig nachgewiesen werden kann. Die naturgetreue Wiedergabe weicht, wie in der Kunst des Symbolismus üblich, einer gefühlten, subjektiven Realität des jeweiligen Künstlers.

Alfred Kubin lernte James Ensor erst 1914 persönlich kennen, nahm allerdings schon früh zahlreiche Anleihen an dessen Werk.¹⁸⁹

Der illustrative Zeichenstil, den Alfred Kubin unter dem Einfluss Ensors entwickelte, kann als elementare stilistische Basis für seine Tätigkeit als Illustrator gesehen werden, durch die Kubin letztlich einem erweiterten Publikum bekannt wurde.

¹⁸⁸ Heusinger von Waldegg 1999, S. 17.

¹⁸⁹ Heinzl 1995, S. 149 / Raabe S. 201.

3.2.3. Die andere Seite

Die Beschäftigung mit Literatur im Frühjahr und Sommer 1908, nahm im Laufe einer Schaffenskrise, die durch die Krankheit Hedwigs und den Tod seines Vaters im November 1907 zusätzlich verschlimmert wurde, eine übergeordnete Rolle ein und äußerte sich zum einen in einer nachlassenden zeichnerischen Produktivität und zum anderen in der intensiven Lektüre der *„Schriften verschiedener alter Mystiker des Abend- und Morgenlandes“*, die Kubin nun der bildnerischen Tätigkeit vorzog.¹⁹⁰

Im Herbst 1908 fand er die notwendige Zerstreuung in einer Reise mit Herzmanovsky-Orlando nach Oberitalien und Venedig, nach der er bereits den Heimweg voller neuer Eindrücke und Inspiration antrat, zuhause in Zwickledt aber nach eigenen Aussagen *„[...] nicht imstande [war], zusammenhängende, sinnvolle Striche zu zeichnen.“*¹⁹¹ Entsetzt über das plötzliche Unvermögen, begann Kubin, sich *„[...] selbst eine abenteuerliche Geschichte auszudenken und niederzuschreiben.“*¹⁹²

*Und nun strömten mir die Ideen in Überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman ‚Die andere Seite‘ geschrieben war. In den nächsten vier Wochen versah ich ihn mit Illustrationen. Nachher war ich allerdings so erschöpft und überreizt und machte mir bange Gedanken über dieses Wagnis.“*¹⁹³

Kubin, der bereits während seiner Studienzeit in München von bedeutenden Literaten umgeben war, und dieser Kunstform schon früh mit besonderer Zuneigung entgegentrat, wurde jetzt selbst schriftstellerisch tätig, indem er einen eigens konzipierten Roman verfasste.¹⁹⁴

Wie Heinzl anmerkt, *„[...] dürfte [Kubin] durch seinen Schwager Oskar Schmitz in Kontakt mit den Vorstellungen Blavatskys und der Theosophischen Gesellschaft gekommen sein. [...] Schmitz war es auch, der Gustav Meyrink zum Schreiben überredete, als dieser sich mit ihm im Sanatorium in Hallein aufhielt. [...] Kubin besaß Bücher von Helena Petrowna Blavatsky, ihrer Nachfolgerin Anni Besant, von Dr. Franz Hartmann und Georg Lanz-Liebenfels, dem theosophischen Rassenkundler.“*¹⁹⁵

¹⁹⁰ Vgl. Kubin 1974, S. 39f.

¹⁹¹ Kubin 1974, S. 40.

¹⁹² Kubin 1974, S. 41.

¹⁹³ Kubin 1974, S. 41.

¹⁹⁴ Heißeher 1990, S. 67; Vgl. Kubin 1909.

¹⁹⁵ Heinzl 1995, S. 151, Vgl. die in den Anmerkungen erwähnten Quellen.

„Das Gedankengut der Theosophischen Gesellschaft war Anfang des 20. Jahrhunderts in Mode [...]“ und bedeutete auch für Alfred Kubin eine substantielle Inspiration zu seinem phantastischen Roman.¹⁹⁶ Wesentlich ist allerdings, dass Kubin dieser Ideologie in seinem Roman ein apokalyptisches Ende prophezeit, was Heinzl auf eine Abgrenzung zu den Theosophischen Lehren schließen lässt.¹⁹⁷ Fritz von Herzmanovsky-Orlando bezeichnete in einem Brief an Kubin, ‚Die andere Seite‘ als „[...] ein Kunstwerk von unerhörten Abgründen, der höchsten Phantastik und dabei von minutiöser Klarheit.“¹⁹⁸

Im Mittelpunkt vorliegender Betrachtungen liegen aufgrund der thematischen Eingrenzung die Illustrationen für dieses Buch, weshalb auf eine eingehende Erörterung des literarischen Inhalts an dieser Stelle verzichtet werden muss.

In der Beschäftigung mit den Illustrationen zur „Anderen Seite“ wird die Abgrenzung von Kubins Stil zu den Zeichnungen seines Frühwerks besonders klar ersichtlich. Naturgemäß handelt es sich in der Buchillustration um ein expressiveres Medium, das sich in seiner Spontaneität deutlich von der Zeichenkunst der Einzelblätter abgrenzt.

Diese Eigenschaft der Illustration erleichtert außerdem die Reproduzierbarkeit der Arbeiten und ermöglicht zudem den Abdruck in Zeitschriften und Büchern. Im Gegensatz zu den aufwändigen Faksimile-Drucken der Weber-Mappe, wurde nun nach Möglichkeiten gesucht, „[...] auf dem gleichen Papier und im Buchdruckverfahren, eingestreut in den Text oder ihm gegenüber“¹⁹⁹ zu drucken. Die Möglichkeit zum Druck bedingt auch die wesentliche Änderung in Kubins Zeichenstil, für die Erzeugung unterschiedlicher Tonwerte, auf Schraffur und Strichgewirr zurückzugreifen.²⁰⁰

Es stellt sich die im Folgenden behandelte Frage, inwieweit Kubin in der Illustration einer vorgegebenen Tradition folgte und in welcher Weise seine Zeichensprache für nachfolgende Zeichner und Illustratoren wegweisend war. Die Zeichnung mit dem Titel „Ansicht der Stadt Perle“ bildet eine ergiebige Ausgangsposition für folgende Überlegungen. (**Abb. 34**)

Die genannte Landschaftsdarstellung zeichnet sich insbesondere durch die

¹⁹⁶ Heinzl 1995, S. 151.

¹⁹⁷ Vgl. Heinzl 1995, S. 151.

¹⁹⁸ Kat. Ausst. Landesgalerie Linz 1995b, S. 122.

¹⁹⁹ Schmied 1967, S. 27.

²⁰⁰ Vgl. Schmied 1967, S. 27.

selbstbewusste, intuitive und expressive Strichführung aus, die sich Kubin im Laufe der vergangenen Jahre angeeignet hatte. Ähnlich den Radierungen Rembrandts, wird im Bildvorder- und Bildmittelgrund eine zunehmende Verdichtung der Strichlagen geschaffen, die in reduzierten Ausläufern die Konturen der weiter entfernten oder am Bildrand liegenden Objekte andeuten. Dies führt zu einer vertieften Verkörperlichung einiger wesentlicher Bildelemente, die ein stimmiges Spannungsverhältnis zu den stilisierten Konturen bilden, welche eine beruhigende Wirkung auf die Gesamtkomposition haben. (Abb. 35)

Wie Sottriffer erörtert, erzielte Rembrandt in seiner Radiertechnik eine „große Tiefe oder Härte des Strichs“²⁰¹, die insbesondere in den in Kaltnadel ausgeführten Blättern von einer eindrucksvollen Spontaneität und Expressivität zeugen. Diese Variation der Linien sowie die Erzeugung eines spannungsgeladenen Helldunkels kann anhand Rembrandts Radierungen deutlich veranschaulicht werden. Nach eigenen Aussagen Kubins, kannte er „Federzüge auf Blättern [...] Rembrandts“²⁰²

Ein ebenfalls frühes Vorbild Kubins stellt Wolf Huber dar, der in seiner charakteristischen Reduktion der Darstellung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine beachtliche graphische Innovation darstellt. (Abb. 36) Eine Übernahme der parallel gesetzten Schraffuren im Bereich der Wolken erscheint wahrscheinlich und bildet die im Vorigen erwähnte Auflösung in der Darstellung von Entfernungen. Bei Huber kommt die Gestaltung des Horizonts gänzlich ohne Konturierung aus und wird durch freigelassene Stellen am Papier dargestellt. Durch wenige, gezielt gesetzte und vereinfachte Federstriche werden die einfallende Lichteinstrahlung und Wolken überzeugend verbildlicht. Diese reduzierten Gestaltungsmittel haben Kubin in seiner Zeichentechnik wesentlich beeinflusst:

„Wir sehen durch weise Sparsamkeit der Striche des Zeichners wahre Wunder eindrucksvoller Andeutung entstehen. Damit werden Gestalt und Bewegung, Licht und Luft so dargestellt, daß keinerlei Zerlegung mehr das Geheimnis dieser Kunst ergründen kann. Der so überaus schmiegsame Kiel oder das schwankende Rohr erlauben nämlich in ihre Spitze das Temperament des Zeichners unmittelbar zu übernehmen. [...] Ich denke hier, um einige Beispiele aus der alten Zeit zu geben, an viele Blätter von Dürer, Altdorfer, Wolf Huber, Pieter Breughel. Von Neueren nenne ich Cornelius, Schwind, L. Richter, aus unsern Tagen Menzel, Klinger, Thoma, die Vorzügliches in dieser fein und eingehend behandelten Art gaben.“²⁰³

²⁰¹ Sottriffer 1966, S. 69.

²⁰² Kubin 1976, S. 65.

²⁰³ Ebd. 1976, S. 65 - 66.

In der Illustrationskunst von Gustave Doré können ebenfalls ergiebige Vergleiche zu Kubin und anderen Illustrationskünstlern gezogen und außerdem wesentlich verwandte Stilelemente gefunden werden. Der bekannte französische Maler und Graphiker ist vorwiegend als Illustrator berühmter Werke wie Gottfried August Bürgers *Münchhausen*²⁰⁴, Dante Alighieris *Göttlicher Komödie*²⁰⁵, sowie Illustrationen zur „*Historie vom Heiligen Rußland*“²⁰⁶ bekannt.

Als wesentlichster Aspekt von Kubins Illustrationstechnik kann der Verzicht auf „*alle Abtönungen und Farben*“²⁰⁷ angesehen werden, wodurch es zu einer Rückbesinnung des Künstlers auf die Technik der reinen Federzeichnung kam, auf die er sich von nun an konzentrierte.²⁰⁸

Kubin analysiert seine Herangehensweise an die Kunst der Buchillustration wie folgt:

*„Das einfachste Mittel, Striche, Flecken und Punkte, soll den ganzen imaginären Bau der Zeichnung tragen. Nach langen Irrfahrten glaubte ich endlich gefunden zu haben, was mir zukomme, und ich habe die Hoffnung, meine Art immer noch weiter zu verkommen und diese verdrehte Welt zu spiegeln. Der Reichtum der Einfälle und meine ganze Arbeitsweise, welche im Extrakt alle erdenklichen Wirkungen darzustellen erlaubte, sowie eine genügend einfache Reproduktionsmöglichkeit kennzeichnen mich als Illustrator.“*²⁰⁹

In den Blättern der 1911 veröffentlichten „*Sansara*“-Mappe²¹⁰ beobachtet Hoberg einen zunehmenden Hang zum *Horror vacui* in Kubins Werk, den sie mit James Ensor und Rodolphe Bresdin in Zusammenhang bringt, sowie auf Kubins Studium der altdeutschen- und niederländischen Meister wie Dürer, Baldung, Brueghel und Bosch zurückführt, die auch nachweislich in seiner Graphiksammlung vertreten sind.²¹¹

²⁰⁴ Gottfried August Bürger, Abenteuer und Reisen des Freiherrn von Münchhausen, Illustrationen von Gustave Doré, (Nachdruck der Ausgabe 1910), Augsburg 1997.

²⁰⁵ Dante Alighieri, Die göttliche Komödie, Illustrationen von Gustave Doré, Darmstadt 2010.

²⁰⁶ Historie vom Heiligen Russland. Nach den ältesten Quellen und Historikern. Nestor, Nikan, Sylvester, Karamasin, Ségur u.a., Erläutert und illustriert von Gustave Doré, Gütersloh 1970.

²⁰⁷ Kubin 1976, S. 42.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 42.

²⁰⁹ Ebd., S. 42.

²¹⁰ Die „*Sansara*“-Mappe enthielt 40 Einzelblätter, die in der Zeit von 1909 bis 1911 entstanden waren und erschien zusammen mit Kubins erster Autobiographie. (Vgl. Hoberg, 2008, S. 36)

²¹¹ Vgl. Hoberg 2008, S. 36 / Vgl. Kat. Ausst. Landesgalerie Linz / Innviertler Volkskundehaus 1995, S. 48 – 63.

3.2.4. Paul Klee

Eine besondere Freundschaft verband Kubin mit Paul Klee, den er um 1910 kennenlernte und mit dem er selbstgezeichnete Postkarten austauschte und dessen künstlerische Fähigkeiten Kubin stark beeindruckten.

Nach Hobergs Recherche „[...] nimmt Kubin [im November 1910] brieflich mit Paul Klee Kontakt auf.“²¹² Wie Jürgen Glaesemer betont, ist eine Bekanntheit der beiden Künstler vor diesem Zeitpunkt unwahrscheinlich, wie auch die Tatsache untermauert, dass Kubin im November 1910 den ersten Schritt in der Kontaktaufnahme unternahm.²¹³ Im Vorhaben, eine Zeichnung Klees zu erwerben, wandte er sich an gemeinsame Freunde des Künstlerkollegen, brachte in diesem Schreiben sein Interesse am Werk Paul Klees zum Ausdruck und formulierte die Bitte, ihm daraufhin eine Auswahl an Zeichnungen zu senden.²¹⁴

Durch den folgenden Briefverkehr der beiden Künstler und Kubins Erwerb des Blattes „*Kanalhafen bei München*“, näherten sich die Zeichner an; somit steht das Ende des Jahres 1910 für den „[...] Beginn eines besonders für Kubin bedeutsamen künstlerischen Austausches, der bis zum Ende des 1. Weltkrieges anhält.“²¹⁵

Klee vermerkt das erste Treffen mit Kubin im Jänner 1911 in seinem Tagebuch mit leicht skeptischen Worten:

„Kubin, der Gönner ist gekommen! Er tat so recht begeistert vor meinen Zeichnungen! Wir saßen wirklich begeistert vor meinen Zeichnungen! Wirklich ganz begeistert! In heißer Begeisterung!“²¹⁶

Es ist durchaus verständlich, dass Klee durch die überschwängliche Begeisterung Kubins Verunsicherung empfand, da Alfred Kubin zu diesem Zeitpunkt bereits arrivierter Künstler war, der schon in den unterschiedlichsten Kunstrichtungen – wie zuvor dargelegt, von der Zeichnung und Malerei, zur Literatur und schließlich zur Illustrationskunst reichend – reüssierte.

Die Anregung, die Kubin durch Klee bekommen haben muss, und die er in der „[...]

²¹² Hoberg 1995a, S. 231.

²¹³ Vgl. Glaesemer 1974, S. 152.

²¹⁴ Vgl. Ebd., S. 152f, Zit. nach Klees Tagebüchern, Absatz Nr. 883. Brief Kubins vom 22. November 1910.

²¹⁵ Hoberg 1995a, S. 231.

²¹⁶ Glaesemer 1974, S. 153, Zit. nach Klees Tagebüchern, Absatz Nr. 888, Januar 1911 / Vgl. Hoberg, 1995a, S. 231.

Hoffnung äußerte, eine vergleichbare stilistische Entwicklung werde auch ihm möglich sein“,²¹⁷ lässt sich in vielen seiner Werke aus dieser Zeit (von 1912-15) besonders schlüssig nachweisen. Die augenscheinliche Übernahme von Klees Formsprache und seines Zeichenduktus äußert sich besonders in gelängten Gliedmaßen von Figuren, wie der Vergleich zweier Zeichnungen der beiden Künstler, der „*Phäaken*“ Alfred Kubins, (**Abb. 37**) die um 1912-15 entstanden sein muss und der mit „*Kuh und Clown*“ (beziehungsweise „*Katzenkunststücke*“) betitelten Zeichnung von Paul Klee von 1912, veranschaulicht. (**Abb. 38 und 39**)

Typisch für Klees Zeichenkunst um 1912 ist die strichlierte Formgebung der Konturen und die gummiartig verbogenen, überlängten Figuren, wie anhand mehrerer Beispiele aus dieser Zeitspanne gezeigt werden kann. Kubin übernimmt die gebogenen Formen Klees, verzichtet allerdings auf allzu stark abgesetzte Strichlierungen und setzt seine Figuren mit zumeist durchgängiger, aber dennoch nervös anmutender Konturenlinien ins Bild.

Dennoch findet Kubin selbst eine Abgrenzung seines eigenen Werks gegenüber Klees, die er folgendermaßen formuliert:

*„Doch gerade an den Werken solcher Meister sah ich deutlich, daß meine Arbeiten einen ganz ausgesprochen persönlichen Stil hatten.“*²¹⁸

Heinzl nennt den *Horror vacui* als eines der für Kubin besonders charakteristischen Stilelemente.²¹⁹ Kubins Blatt „*18. August 1913 Melk*“ veranschaulicht diese Integration Klees Formsprache in die Kubinsche Bildwelt. (**Abb. 40**)

Das Blatt gestaltete Kubin als humorvolle Darstellung einer Geburtstagsparade für Kaiser Franz Joseph I. In der andeutenden, spontanen Ausführung ähnelt die Federzeichnung einer Karikatur. Der im Bildmittelpunkt dargestellte Kaiser am Pferd geht in dem nervösen Gewirr von zackigen Strichen und ungleichförmigen Schraffuren völlig unter und wird außerdem noch durch das Pferd eines hinter ihm stehenden Offizier verdeckt, das sich in der graphischen Gestaltung kaum vom Protagonisten unterscheidet.

Die künstlerische Inspiration kann allerdings keineswegs als einseitiges Phänomen

²¹⁷ Glaesemer 1974, S. 154.

²¹⁸ Kubin 1974, S. 28.

²¹⁹ Vgl. Heinzl 1995, S. 152.

angesehen werden, wie durch das nunmehrige Streben Klees, nach einer Betätigung als Illustrator bestätigt.²²⁰ Kubin hatte zum Zeitpunkt des persönlichen Kennenlernens (Januar 1911) bereits seinen eigenen Roman „*Die andere Seite*“, sowie Werke von Poe und Nerval illustriert,²²¹ was ihm auf diese Weise eine große Bekanntheit seines Werks ermöglichte. Klee, der daraufhin seine bisherigen Studien - die Kubin bei seinem Besuch, wie Glaesemer darlegt, mit großer Wahrscheinlichkeit auch gesehen hat - zu einem Illustrationszyklus zu Voltaires „*Candide*“ ausbaute, profitierte durch diesen wichtigen Impuls von seinem Treffen mit Kubin, während bei Kubin die Inspiration in stilistischer Hinsicht im Vordergrund steht.²²²

Während eines Besuchs Paul Klees in Zwickledt im Juni 1912, lernte Kubin die abgeschlossene Folge der „*Candide*“-Illustrationen kennen,²²³ wodurch Klee einen wesentlichen Vorteil aus der Resonanz (dem Feedback) des „[...] auf diesem Gebiet besonders erfahrenen Kubin [...]“ zog.²²⁴ (Abb. 41)

Kubin zeigte wiederum großes Interesse an den Illustrationen zu „*Candide*“ und die Zeichnungen, die nach Klees Besuch 1912 entstanden, zeugen von diesem bedeutenden Einfluss, der sich bis ins Jahr 1915 nachweisen lässt.²²⁵ (Abb. 42)

Die intensive Beschäftigung mit dem Werk Klees, bedeutete für Kubin eine sehr wesentliche Inspiration und einen substantiellen Impuls in der Entwicklung eines eigenständigen Zeichenstils, allerdings war ihm bereits zu diesem Zeitpunkt klar, dass er selbst einen „[...] ganz ausgesprochen persönlichen Stil [hatte]“²²⁶, wie er – wie bereits im Vorigen erwähnt wurde – selbst in seiner Autobiographie schreibt.²²⁷

Auch Glaesemer beobachtet neben offensichtlich verwandten Stilelementen, wie den gelängten Gliedmaßen, für Kubin charakteristische Eigenheiten, welche die Abgrenzung zu Klees Werk manifestieren; Diese äußern sich zum Beispiel im „[...] Bildraum, in den die Figuren [bei Kubin] einbezogen werden“, sowie in der „[...] lockeren, gegenstandsgebundenen Aquarellierung“,²²⁸ welche die Handschrift des Zeichners eindeutig verraten und eine Verwechslung der beiden Künstler unmöglich machen.

²²⁰ Glaesemer 1974, S. 154.

²²¹ Ebd., S. 154.

²²² Vgl. Ebd., S. 154.

²²³ Vgl. Hoberg 1995a, S. 232.

²²⁴ Glaesemer 1974, S. 154.

²²⁵ Vgl. Ebd., S. 154.

²²⁶ Raabe 1957, S. 18. / Kubin 1974, S. 28.

²²⁷ Raabe 1957, S. 18. / Kubin 1974, S. 28.

²²⁸ Glaesemer 1974, S. 154.

„Kubins Figuren bleiben trotz ihrer dünnen Gliedmaßen Abbilder realer Wesen in einer persönlich nachempfundenen Raumkulisse, sie sind trotz der weitreichenden Stilisierung, Bilder aus der, Erscheinungswelt.“²²⁹

Auf diese Weise bleibt er seinem charakteristischen „*kubinesken*“ Stil treu und bindet die für ihn typischen grotesken Bildelementen und Phantasien in seinem neuen Stil ein. Die mit der intensiven Künstlerfreundschaft einhergehende Inspiration kann aber keinesfalls als lediglich auf Kubin beschränkt reduziert werden, wie Glaesemer ausdrücklich betont. Er führt das Beispiel Paul Klees „*Skizze zu Candide (Das Erdbeben von Lissabon)*“ an, das er als Beweis für die Beschäftigung Klees mit räumlichen Stilelementen und somit einer Annäherung an Kubins Zeichenstil interpretiert, allerdings räumt er ein, dass es sich bei diesem Versuch um einen „Sonderfall“ in Klees Werk handelt, der vielmehr die Stilisierung und das Formale am Weg zur Abstraktion zum vorherrschenden Thema seiner Arbeit macht.²³⁰ (Abb. 43)

Dennoch kann die technische Verwandtschaft zu Kubin beim Vergleich der „*Skizze zu Candide*“ und einem vergleichbaren Blatt Kubins nur bestätigt werden. Das verdichtete Schraffurennetz, ein typisch „*Kubineskes*“ Stilelement in der Darstellung von Hintergründen, die in der Dunkelheit liegen oder oftmals auch ein die gesamte Bildfläche ergreifender Teppich, bezeugt Klees intensive Auseinandersetzung mit Kubin zweifellos.

Den ersten belegten Beweis im Vergleich der beiden Zeichner lieferte der Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein in seinem Buch „*Die bildende Kunst der Gegenwart*“, das 1914 erschien und worauf Klee Kubin nachweislich aufmerksam machte, wie Jürgen Glaesemer in seinem Aufsatz „*Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin*“ ausdrücklich betont.²³¹

Im Zuge der Ausstellung „*Der blaue Reiter. Ein Tanz in Farben. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Lenbachhaus*“, die in Zusammenarbeit der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München und der Albertina in Wien entstand, wurden die Gemeinsamkeiten Paul Klees und Alfred Kubins eindrucksvoll

²²⁹ Glaesemer 1974., S. 154.

²³⁰ Vgl. Ebd., S. 155.

²³¹ Vgl. Hausenstein 1914, S. 307-08 / Vgl. Glaesemer 1974, S. 153ff; Kubin schreibt in seiner Autobiographie: „Von allem, was ich davon [an Fachliteratur] zu Gesicht bekam, haben mir Wilhelm Hauseinstens leidenschaftlich und verständnisvoll geschriebene Ausführungen am besten gefallen.“ (Kubin 1974, S. 46.)

präsentiert.²³²

Hoberg führt diese spezielle Künstlerfreundschaft als exemplarisch für die „[...] gegenseitige künstlerische Befruchtung zwischen den Künstlern des ‚Blauen Reiters‘“²³³ an. Insbesondere durch seinen Kontakt zu Klee, der – wie Hoberg belegt – bereits „[...] im Herbst 1911 die persönliche Bekanntschaft mit Kandinsky [...]“²³⁴ machte, wurde Kubin auch auf die Künstlervereinigung des *Blauen Reiters* aufmerksam, in dessen Kreise ihn Gabriele Münter brieflich bereits im Dezember 1911 eingeladen und einen gemeinsamen Austritt aus der „*Neuen Künstlervereinigung München*“ nahegelegt hatte.²³⁵

Mit seinem Eintritt in die Künstlervereinigung des „*Blauen Reiters*“, war Kubin auch an der zweiten großen Ausstellung, die sich auf Graphik spezialisierte, „*Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss*“, beteiligt.²³⁶ Im Rahmen dieser Schau präsentierte Kubin elf Werke, unter denen sich unter anderem „*Der Ballsaal*“, „*Schlangen in der Stadt*“ und „*Der Orgelmann*“ aus der „*Sansara*“-Mappe befanden,²³⁷ sowie „*Der Luftgeist*“, den Hoberg als signifikantes Beispiel, an dem der Einfluss Paul Klees zum Tragen kommt, anführt.²³⁸ (**Abb. 44 und 45**)

Glaesemer beschreibt, wie bereits im Vorigen erwähnt, einen entscheidenden Gegensatz in der Zeichenkunst von Kubin und Klee in der Aquarellierung, die bei Kubin so oft zum Einsatz kommt. Dies muss auch bei der Betrachtung des Blattes „*Der Luftgeist*“ (**Abb. 45**) bedacht werden, wobei das besondere Augenmerk auf den „gedehnten, transparenten Figuren“²³⁹ liegt, die in Kubins Werk seit Klees Zwickledt-Besuch und der Kenntnis seiner „*Candide*“-Illustrationen, Niederschlag finden.

Paul Klee ermutigte Kubin im Jahre 1912 außerdem zur Beteiligung am Mappenwerk der neuen Künstlervereinigung „*Sema*“, für die er die Lithographie „*Der Flüchtling*“ beisteuert, die als „[...] erste von über 200 Lithographien Kubins, die in den folgenden

²³² Vgl. Kat. Ausst. Städtische Galerie Lenbachhaus München / Albertina Wien 2010/11; Die Ausstellung wurde von 19. Juni – 26. September 2010 in der Städtischen Galerie Lenbachhaus München und von 4. Februar – 15. Mai 2011 in der Albertina, Wien gezeigt.

²³³ Hoberg, 2010a, S. 15.

²³⁴ Ebd., S. 13.

²³⁵ Hoberg 1995a, S. 231.

²³⁶ Die Ausstellung fand vom 12. Februar – 18. März in der Kunsthandlung Hans Goltz in München statt. (Vgl. Kat. Ausst. Lenbachhaus München / Albertina Wien 2010, S. 9ff / Vgl. Hoberg 1995a, S. 231.)

²³⁷ Vgl. Hoberg 2010b, S. 184 / Vgl. Hoberg 1995a, S. 231.

²³⁸ Vgl. Ebd., S. 184.

²³⁹ Ebd., S. 184.

Jahrzehnten zu einem bedeutenden Teil seines Schaffens wurden“²⁴⁰ gilt.

Die Farbe, die sich in Kubins Werk bereits seit seinem kurzen Exkurs in die Malerei manifestiert hatte, blieb für Kubin auch für sein weiteres Werk essentiell.

„Zusätzliche Anregungen erhielt Kubin auch durch Lyonel Feininger, der in Berlin auf seine Zeichnungen aufmerksam geworden war und durch den sich vorübergehend der karikaturhafte Zug verstärkte“,²⁴¹ wie Hoberg anhand der Auswahl der 1913 entstandenen Zeichnungen „Parkkasino“ und „Schlange im Büro“ besonders folgerichtig veranschaulicht. (Abb. 46 und 47)

²⁴⁰ Hoberg Linz 1995a, S. 232.

²⁴¹ Hoberg 2010b, S. 184.

3.2.5. Lyonel Feininger

Der Beginn des Kontakts mit Lyonel Feininger wird seit der Herbstausstellung der Berliner Secession 1910 vermutet und intensivierte sich im Zuge eines Ende des Jahres 1911 einsetzenden Austauschs von Zeichnungen und dem einhergehenden Briefwechsel.²⁴² Dieser wichtige Künstlerkontakt schlägt sich neben dem Einfluss Klees besonders ersichtlich in Kubins Werk nieder und wird in den nächsten Jahren zu einem stilbestimmenden Faktor des Zeichners.²⁴³ Als charakteristisch für die Auseinandersetzung mit Feininger gelten die „[...] kantigen, kristallinen Bildstrukturen“ und der „karikaturhafte Figurenstil“, ²⁴⁴ den Kubin von ihm übernahm.

Hans Hess bezeichnet Feiningers „[...] frühe Zeichnungen auf seinen Briefen [als] komische Illustrationen oder fein ausgeführte Tuschzeichnungen zum Text des Briefes“²⁴⁵, in denen sich der Einfluss von amerikanischen Illustratoren, englischen Karikaturisten und nicht zuletzt Wilhelm Buschs nachweisen lässt.²⁴⁶

Feininger, der bereits während seiner Schul- und Studienzeit Illustrationen, Charakterstudien und Karikaturen anfertigte, konnte sich, wie auch Kubin, nicht in die eingeschränkten Richtlinien der Akademie einfügen, sondern lebte seine zeichnerische Begabung in übergeordnetem Maße intuitiv als auch subjektiv aus.²⁴⁷ Mit besonderer Begeisterung widmete sich Feininger in seinen Karikaturen, die er für die Zeitschriften „Ulk“ und „Lustige Blätter“ anfertigte, (Abb. 48) der Darstellung von um die Jahrhundertwende innovativen Fortbewegungsmitteln, wie etwa der Lokomotive oder dem Fahrrad.²⁴⁸ (Abb. 49)

Die Arbeit als Illustrator bedeutete für den jungen Feininger, der im ausgehenden 19. Jahrhundert bereits geheiratet und eine Familie gegründet hatte, einen gesicherten Lebensunterhalt. Wie Luckhardt anführt, war der Karikaturist zu dieser Zeit allerdings auch nicht unwesentlich an den Redakteur der jeweiligen Zeitschrift gebunden und hatte

²⁴² Vgl. Hoberg 1995a, S. 231., Vgl. Kat. Ausst. Landesgalerie Linz Kunstbeziehungen 1995, S. 118. „Im gleichen Jahr (1912) begann seine Freundschaft mit Alfred Kubin. Kubin hatte den ersten Schritt getan und an Feininger geschrieben mit der Bitte, ihm einige Zeichnungen zu schicken, gleichzeitig sandte er ihm seinen Roman *Die andere Seite*. Feininger antwortete – begeistert von dem Roman - und erfüllte Kubins Bitte.“ (Hess 1991, S. 56.)

²⁴³ Vgl. Hoberg 1995a, S. 231f.

²⁴⁴ Vgl. Kat. Ausst. Landesgalerie Linz 1995b, S. 118.

²⁴⁵ Hess, 1991, S. 6.

²⁴⁶ Vgl. Hess, 1991, S. 6.

²⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 9f.

²⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 14f.

sich folglich in seinen zeichnerischen Ausführungen an dessen Vorgaben zu halten hat.²⁴⁹

Luckhardt hebt besonders die von Gustav Meyrink herausgegebene Zeitschrift „*Der liebe Augustin*“ hervor, für die Feininger ab 1904 neben bedeutenden Künstlern der Wiener Werkstätte und Secession, Jules Pascin, Heinrich Zille und Alfred Kubin tätig war. Er betont die „*ungeknebelte Phantasie*“ Meyrinks, die zu einer besonders produktiven Symbiose zwischen Kunst und Literatur führte und somit die „[...] *literarische Avantgarde Wiens wie Berlins zur Mitarbeit [gewann]*.“²⁵⁰

Luckhardt beschreibt die positive Entwicklung Feiningers Karriere seit Publikation seiner Zeichnungen in „*Der liebe Augustin*“ wie folgt:

*„Die zeichnerische Freiheit, die Feininger 1904 in dieser und den beiden anderen Zeichnungen für ‚Der liebe Augustin‘ fand, konnte er in den Karikaturen für Ulk und Lustige Blätter kaum umsetzen, auch wenn diese immer deutlicher an persönlichem Stil gewannen. Vor allem in der radikalen Aufteilung des Bildraumes in klare farbige Flächen, in denen die dargestellten Figuren ohne körperliche Volumen zu grotesken Silhouetten erstarren, und in der Kombination der Druckfarben, deren Palette Feininger zu neuen ungewohnten Farbtönen erweiterte, zeigte sich die formale Meisterschaft, die ihm jetzt unter den Berliner Zeichnern einen führende Stellung einbrachte. Diese Position ermöglichte es, daß er nun immer öfter Zeichnungen veröffentlichen konnte, deren Inhalte von ihm selbst erdacht und in graphische Formen umgesetzt wurden.“*²⁵¹

Hess findet eine treffende Formulierung für die Differenzierung zwischen Kubins und Feiningers Werk, das trotz zahlreicher Parallelen auch wesentliche Unterschiede aufweist:

*„Kubins grausige, gequälte Phantasie ist von Feiningers komischer Phantastik weit entfernt. Die Verrückung des Bildes aus der Wirklichkeit hat andere Gründe und andere Absichten.“*²⁵²

Kubins Anregung ist es zu verdanken, dass Lyonel Feininger, dessen Bilder zur Zeit der Ausstellung des „*Blauen Reiters*“ im Jahr 1911 „[...] noch gänzlich unbekannt waren“²⁵³, im Juli 1913 brieflich von Franz Marc zum *Ersten Deutschen Herbstsalon*, der vom „*Sturm*“ organisiert wurde, eingeladen wurde.²⁵⁴

²⁴⁹ Vgl. Luckhardt 1998, S.11f.

²⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 13.

²⁵¹ Ebd., S. 14.

²⁵² Vgl. Ebd., S. 56.

²⁵³ Hess 1991, S. 66.

²⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 66.

3.2.6. Heinrich Kley

Im Jahre 1912 beginnt Alfred Kubin, gemeinsam mit ehemaligen Bekannten aus München - zu denen unter anderem Th.Th. Heine und Korfiz Holm zählen - Zeichnungen für die Satirezeitschrift „*Simplicissimus*“, herzustellen.²⁵⁵ Beim 1896 in München von Albert Langen gegründeten „*Simplicissimus*“, handelte es sich um das „*führende Oppositionsblatt des Deutschen Kaiserreichs*“,²⁵⁶ das neben den beliebten Zeichnungen von fixen Mitarbeitern, auch freie Mitarbeiter beschäftigte, zu denen unter anderem Käthe Kollwitz und Alfred Kubin zählten.²⁵⁷

In der beliebten Zeitschrift „[...] erscheinen [von nun an] regelmäßig Reproduktionen nach Federzeichnungen Kubins, die ihn neben den Buchillustrationen und zahlreichen Reproduktionen im Kalenderwerk Kunst und Leben weiten Kreisen bekanntmachen.“²⁵⁸

Ein Kollege Kubins in der freien Mitarbeit beim „*Simplicissimus*“ war der Zeichner Heinrich Kley, der, wie im Folgenden dargelegt wird, nicht nur sehr wesentliche formale Ähnlichkeiten zu Kubin aufweist, sondern ein Ausnahmetalent in Bezug auf die groteske und humoristische Zeichnung des beginnenden 20. Jahrhunderts darstellt.

Der 1863 in Karlsruhe geborene und aufgewachsene Heinrich Kley, begann seine künstlerische Karriere – wie Kubin – an einer sehr traditionsverbundenen Kunstschule, die sich ebenso stark an die ästhetisch-formalen Ideale des Historismus hielt.²⁵⁹

Auch Kley entwickelte sich im Laufe seiner Ausbildung entgegen dieser Kunstrichtung und wandte sich vorerst vermehrt dem Realismus zu, wie anhand seines ersten wichtigen Auftrags nach Abschluss des Studiums – einem Leporello-Album mit 25 Illustrationen für die Festchronik zur 500-Jahresfeier der Universität Heidelberg – eindrucksvoll gezeigt werden kann.²⁶⁰ (**Abb. 50**)

Die Zeichnungen des Festzugs sind bereits ein früher Beleg für die Qualität Kleys zeichnerischen Talents, das sich im Laufe der Jahre auf beachtliche Weise weiterentwickelte. Das Ansehen, das Kley durch dieses Werk bekam, ermöglichte ihm in den folgenden Jahren einige bedeutende Folgeaufträge, die zum Großteil auf das

²⁵⁵ Vgl. Hoberg 1995a, S. 231f.

²⁵⁶ Kunkel 2011a, S. 11.

²⁵⁷ Ebd., S. 11.

²⁵⁸ Hoberg 1995a, S. 231f.

²⁵⁹ Vgl. Kunkel 2010, S. 21. / Vgl. Kunkel 2011a, S. 9; Heinrich Kley absolvierte die Karlsruher Kunstschule in der Klasse des Historienmalers Ferdinand Keller.

²⁶⁰ Vgl. Kunkel 2010, S. 25ff. / Vgl. Kunkel 2011a, S. 9.

Engagement „lokaler Behörden“, wie zum Beispiel die Postbehörde, die *„Die Einweihung des Merkur-Altars auf dem großen Staufen“* oder *„Die Spazierfahrt Kaiser Wilhelms I. Und Kaiserin Augustas auf der Lichtenthaler Alle in Baden-Baden“*, in Auftrag gab.²⁶¹ Der Karriereschub im Zuge dieser Werke blieb allerdings verwehrt, „[...] da er sich bei den zur Ausschmückung privater wie öffentlicher Gebäude bestimmten Werken stilistisch und motivisch meist stark von Vorbildern beeinflussen ließ.“²⁶²

Einen wesentlichen Erfolg für Heinrich Kley stellt eine Serie von über 100 Aquarellen dar, die er im Auftrag der Hofkunsthaltung Velten herstellte, und die als Ansichten von deutschen Städten auch als Postkarten umgesetzt und im gesamten Land zum Verkauf gelangten, was zu einer größeren Bekanntheit des Künstlers führte.²⁶³ (**Abb. 51**)

Wie die meisten der zum Vergleich herangezogenen Zeichner, betätigte sich auch Kley schon früh als Pressezeichner und Buchillustrator, was ihm einerseits finanzielle Absicherung bot, aber andererseits seinen künstlerischen Erfolg noch nicht wesentlich vorantrieb.²⁶⁴ Erste humoristische Zeichnungen Kleys wurden in den *„etwas altbackenen ‚Meggendorfer Blättern‘* und in der *„avantgardistischen Jugend“* reproduziert und bei den *„in solider akademischer Manier bebilderten“* Büchern, handelte es sich vorwiegend um Ritter- und Abenteuerromane, sowie Sagen.²⁶⁵

Kley, der trotz *„lange ausbleibenden Erfolges“*²⁶⁶ auf einem Leben als Berufskünstler beharrte, konzentrierte sich nach 1888 auf beliebte Themen wie Portraits, Genreszenen und Stilleben und erhoffte sich durch Ölgemälde mit holländischen und belgischen Landschafts- und Naturmotiven, die während einer Reise um 1900 entstanden und im Rahmen von Verkaufsausstellungen des *Karlsruher Künstlerbundes* gezeigt wurden, den entsprechenden Karriereaufstieg.²⁶⁷

Wie Alexander Kunkel anführt, führten diese Landschaftsbilder tatsächlich zu einer *„entscheidenden Wendung“*²⁶⁸ in der Kunst des Heinrich Kley, da sie zur *„[...]*

²⁶¹ Vgl. Kunkel 2011a, S. 9.

²⁶² Vgl. Ebd., S. 10.

²⁶³ Vgl. Ebd., S. 10. / Vgl. Kunkel 2010, S. 43ff.

²⁶⁴ Die beschriebenen Pressezeichnungen und Buchillustrationen entstanden in den Jahren 1886-1901 und werden von Alexander Kunkel als „Brotarbeiten“ bezeichnet, die „[...] seiner künstlerischen Entwicklung wenig zuträglich waren.“; (nach Kunkel 2011a, S. 10.) / Vgl. Kunkel 2010, S. 30f.

²⁶⁵ Kunkel 2011a, S. 10.

²⁶⁶ Ebd., S. 10.

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 10. / Kunkel 2010, S. 59f.

²⁶⁸ Kunkel 2011a, S. 10.

Weiterentwicklung seiner handwerklichen Fertigkeiten, die sich in einem zunehmend freier werdenden Zeichen- und Malstil [manifestierten]“²⁶⁹ und somit den Grundstein für Kleys späteres Werk legten. Die virtuose Beherrschung der Aquarellmalerei lässt sich an diesen Blättern besonders gut veranschaulichen und ebenso zeugen sie von einer ausgeprägten Beobachtungsgabe der Natur, da Kley sie zum Großteil in der Natur und unmittelbar vor dem entsprechenden Motiv malte.²⁷⁰

1901 gelangte Kley, dem durch seine zuvor erwähnten Ansichtskarten schon eine gewisse Reputation zuteil war, an einen wichtigen Auftraggeber, die Graphische Anstalt der 1812 gegründeten Gussstahlfabrik Krupp in Essen, die mit dem Künstler Kontakt aufnahm und mehrere aquarellierte Ansichten des Firmengeländes bei Kley bestellte.²⁷¹

(Abb. 52 und 53)

Diese Zusammenarbeit wurde in den Folgejahren ausgeweitet und ermöglichte Kley neben zahlreichen Folgeaufträgen nicht nur eine steigende Bekanntheit als Industriemaler, sondern auch zunehmende wirtschaftliche Erfolge.²⁷² Kunkel beschreibt Kleys besondere Fähigkeit als Industriemaler in der „[...] *stimmungsvollen Schilderung komplexer Arbeits- und Produktionsprozesse in Werkhallen und Fabrikgeländen*“, die weder bestrebt ist, „*die Industrie [zu] glorifizieren noch ihre Schattenseiten [zu] brandmarken.*“²⁷³

Eine messerscharfe Kritik an der steigenden Industrialisierung und somit auch die Parallele zum Werk Kubins, offenbaren Heinrich Kleys satirische Federzeichnungen, welche die industrielle Produktion als von Teufelshand bestimmte Vorgänge humoristisch überzeichnen. **(Abb. 54)** Kley visualisiert hierbei die Gefahr der scheinbaren Sicherheit der Technik und den zunehmenden Kontrollverlust des Menschen gegenüber Maschinen.²⁷⁴

Diese Blätter zeigen wie spontan und leicht Kley sich dem Medium der Federzeichnung näherte. Diese Eigenschaften teilt er mit Kubin (und vielen der anderen genannten Zeichnern) in besonderem Maße. Die Darstellung des aufsteigenden Rauchs, der durch die wolkigen Striche eine besondere Dynamik entwickelt, steht in einem effektvollen Gegensatz zu den vertikalen, parallel gesetzten Strichlagen, welche die Gebäude und

²⁶⁹ Kunkel 2011a, S. 10.

²⁷⁰ Vgl. Kat. Ausst. Museum Villa Stuck / Wilhelm Busch Museum Hannover 2011, S. 36.

²⁷¹ Vgl. Kunkel 2011a, S. 10 / Kunkel 2010, S. 65ff.

²⁷² Vgl. Ebd., S. 10f.

²⁷³ Ebd., S. 11.

²⁷⁴ Vgl. Kunkel 2010, S. 91ff.

fixen Bestandteile der Fabriken beschreiben.

Dem Betrachter wird der Eindruck vermittelt, dass Kley – frappant vergleichbar mit Kubin, aus dessen Autobiographie belegt ist, dass er während seiner malerischen Phase ab und zu „zur Erleichterung“²⁷⁵ etwas Groteskes zeichnete – als Ausgleich zu seinen ästhetisierenden Darstellungen von Fabrikslandschaften die Kunst der Federzeichnung als eine Möglichkeit der karikierenden Umsetzung persönlicher Gedanken einsetzte.

In aufwändigerer Gestaltung zeugt das Ölgemälde „Die Krupp'schen Teufel“ von Kleys persönlicher Positionierung zur deutschen Industrie, wobei Kunkel jedoch den Unterschied zu den satirischen Zeichnungen hervorhebt, dass bei dem Gemälde eine Abschwächung der Persiflage vorgenommen wurde und „[...] die Dämonen nicht als ein unheilvoll einschreitendes Element erscheinen, sondern befriedigt“²⁷⁶ dargestellt wurden.

Die „[...] grotesken Federzeichnungen, die der Künstler nach eigenen Aussagen nur zu seiner Entspannung sowie zur Erheiterung seiner Ehefrau angefertigt hatte“,²⁷⁷ auch bei dem Münchener Verleger Albert Langen Anklang, der Kleys Zeichnungen daraufhin im „Simplicissimus“ abdruckte und Heinrich Kley als einem festen Mitarbeiter des Blattes engagierte.²⁷⁸

Heinrich und Theophanie Kley²⁷⁹ übersiedelten daraufhin nach München und

„vom Sommer 1908 an bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 enthielt etwa jede zweite bis dritte Ausgabe einen oder mehrere Beiträge von ihm. Abgesehen von wenigen Ausnahmen handelt es sich bei den 119 Werken ausschließlich um schwarz-weiße Federzeichnungen, die überwiegend viertel- bis halbseitig im mittleren bis hinteren Teil der Hefte abgedruckt wurden. Im Gegensatz zu den meisten Beiträgen der festen Mitarbeiter erläutert kein Satz oder Dialog ihren Hintersinn, sondern gibt ein Titel Anhaltspunkte zur Bedeutung der Bildidee. Die im ‚Simplicissimus‘ erschienenen Werke von Kley sind – anders als die der meisten festen Mitarbeiter – nur zu einem geringen Teil politischer Natur. Sie haben eine breites inhaltliches und motivisches Spektrum, dessen Facetten sich erst in einem großen Überblick erschließen. Auch in dieser Hinsicht konnte der Künstler auf die Unterstützung des Verlegers zählen.“²⁸⁰

²⁷⁵ Vgl. Kubin 1974, S. 34 „Ganz, ganz heimlich zeichnete ich auch in und wieder einmal etwas Groteskes, zur Erleichterung und weil es unbedingt festgehalten werden mußte.“ (Kubin 1974, S. 34)

²⁷⁶ Kunkel 2011a, S. 11. / Vgl. Kunkel 2010, S. 94f.

²⁷⁷ Kunkel 2011a, S. 11.

Der Kontakt zu Alfred Langen wurde durch einen Freund Kleys, dem Münchener Volksschauspieler Konrad Dreher, hergestellt, der, beeindruckt von den Skizzenbüchern des Künstlers, vorschlug, dem nach neuen Mitarbeitern suchenden Verlegers Albert Langen zu unterbreiten (vgl. Kunkel 2011a, S. 11.)

²⁷⁹ Theophanie Kley stand ihrem Mann als Modell für zahlreiche Zeichnungen zur Verfügung. (Vgl. Kunkel 2010, S. 51.)

²⁸⁰ Vgl. Kunkel 2011a, S. 11f.

Im Jahre 1909, gleich zu Beginn von Heinrich Kleys Tätigkeit für die Zeitschrift *Simplicissimus* entstand ein Album mit dem Titel *Skizzenbuch*, das 340 von Kleys Federzeichnungen präsentierte, was in zwei weiteren Bänden weitergeführt wurde und somit zu einem hohen Bekanntheitsgrad Kleys und zur sehr wesentlichen „späteren Rezeption durch den Zeichentrickfilm“ geführt hat.²⁸¹

Heinrich Kley konnte sich folglich sehr schnell als fixer Bestandteil des „*Simplicissimus*“ etablieren und wurde neben seiner Tätigkeit für die Zeitschrift „*Jugend*“ auch von den Münchener Zeitschriften „*Hyperion*, *Licht und Schatten*“, sowie der bedeutenden „*Berliner Illustrierten Zeitung*“, „[...] dem auflagenstärksten illustrierten Blatt im Deutschen Kaiserreich“²⁸² beauftragt.“

Kley fertigte zu dieser Zeit wieder Buchillustrationen an, unter anderem beschäftigt beim *Georg Müller Verlag*, bei dem auch Kubin unter Vertrag war. Bei Kley kann ebenso eine spezielle Vorliebe für die Illustration „[...] von Werken mit humoristischem, satirischem oder groteskem Einschlag“²⁸³ beobachtet werden, die auch Kubin nicht abgesprochen werden kann.

Kunkel schildert in seiner Kley-Monographie zahlreiche brieflich belegte Freundschaften der Kleys in der Karlsruher Kunstszenen;²⁸⁴ eine Freundschaft zwischen Alfred Kubin und Heinrich Kley ist allerdings nicht belegt.

Von 1910 bis in die frühen 1920er Jahre wurde Heinrich Kley von dem renommierten Galeristen Franz Josef Brakl vertreten, was den Künstler nicht nur zu zahlreichen Einzelausstellungen und seiner festen Positionierung am Kunstmarkt führte, sondern auch die Kontakte zu Museen, Kunstvereinen und Sammlern aus Deutschland, Europa und den USA, ermöglichte.²⁸⁵

Während des Ersten Weltkrieges, kümmerte sich Heinrich Kley vorwiegend um seine schwer kranke Frau und es wurden zu dieser Zeit nur noch gelegentlich Beiträge in der „*Jugend*“ veröffentlicht, weshalb er finanziell zunehmend auf seine Reserven von früheren Verkäufen angewiesen war; erst 1918 bis 1921 kam es zu einer

²⁸¹ Vgl. Kunkel 2011a, S. 12.

²⁸² In der „*Berliner Illustrierten Zeitung*“ wurden bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges 41 Beiträge von Kley veröffentlicht, zu denen Illustrationen zu Mensch-Tier-Geschichten und Industriedarstellungen zählten; (Vgl. Kunkel 2011a, S. 12.)

²⁸³ Vgl. Kunkel 2011a, S. 12.

²⁸⁴ Vgl. Kunkel 2010, S. 54ff.

²⁸⁵ Kunkel führt an, dass der Galerist den „in geschäftlichen Belangen eher unbeholfenen Künstler gelegentlich extrem [überevorteilte]“, von der Zusammenarbeit hätten aber dennoch für beide Seiten wesentlich profitiert. (nach Kunkel); (Kunkel 2011a, S. 12.)

vorübergehenden Wiederaufnahme der zeichnerischen und illustratorischen Betätigung, die durch den Tod seiner Frau Theophanie im Jahr 1922, ein abruptes Ende fand. Es folgte eine schwerwiegende Lebenskrise, die durch den Verlust Kleys gesamter Ersparnisse im Zuge der Hyperinflation des Jahres 1923, noch gesteigert wurde.²⁸⁶

Die wirtschaftliche Notwendigkeit ließ den Künstler sein ehemaliges Steckenpferd, die Industriemalerei, wiederaufnehmen und für den Auftrag von Werbegraphiken einer Berliner Brandschutzfirma entwarf Kley eine Serie von humoristischen Federzeichnungen, welche die Form des Feuerlöschers karikieren.

Seine zweite Ehefrau motivierte ihn ebenfalls zur erneuten Beschäftigung mit der grotesken Zeichenform, die er „[...] aufgrund der Trauer um seine verstorbene erste Ehefrau – von wenigen Ausnahmen abgesehen – fast völlig aufgegeben [hatte].“²⁸⁷

Bis zu Beginn des Dritten Reichs arbeitete Kley weiterhin als Pressezeichner und Buchillustrator, was er „im Zuge der Gleichschaltung der Presse“ aus Vorsichtsmaßnahmen beendete, da er mit dem Sujet der grotesken humoristischen Federzeichnung beim NS-Regime „[...] keine Angriffsfläche bieten wollte.“²⁸⁸ Kunkel vermutet in dem erst im Jahr 1938 gestellten Antrag Kleys, in die Reichskammer der bildenden Künstler aufgenommen zu werden, eine „reservierte Haltung gegenüber den neuen politischen Machthabern“²⁸⁹, die seinen Antrag auch erst zögerlich bewilligten.

1939 wurde Heinrich Kleys Sammelalbum auf der Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums notiert, was zur Konfiszierung und Zerstörung der Druckmatrizen und der im Handel erwerbbaaren Exemplaren führte.²⁹⁰

Dennoch führte der Künstler sein zeichnerisches Werk im Rahmen seiner Mitarbeit am „*Simplicissimus*“, der „zwischen 1941 und 1943 22 Federzeichnungen [von Kley publizierte]“²⁹¹, fort, bis er ab 1943 aufgrund einer schweren Erkrankung an der Produktivität gehindert wurde und schließlich am 8. Februar 1945 verstarb.²⁹²

Ähnlich wie auf Kubin, übte das Werk Max Klingers auch auf Kley einen starken Einfluss aus, der in der ausführenden Technik der Federzeichnung und in der Präferenz von grotesken und unheimlichen Themen manifestiert ist.

²⁸⁶ Vgl. Kunkel 2011a, S. 12.

²⁸⁷ Ebd., S. 13.

²⁸⁸ Ebd., S. 13.

²⁸⁹ Ebd., S. 13.

²⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 13.

²⁹¹ Ebd., S. 13.

²⁹² Vgl. Ebd., S. 13.

Kunkel sieht in der Verwendung von Tusche und Papier, den bevorzugten Medien Klinger, Kubins und auch Kleys, zur Ausführung ihrer charakteristischen Zeichnungen einen übergeordneten Zusammenhang. Die Darstellung des Hell-Dunkels lässt sich einerseits in technischer, als auch in inhaltlicher Form festmachen und kann als bestimmendes Element im Werk dieser drei Künstler hervorgehoben werden. Im Zeichenstil Kingers *„[korrespondieren] zarte Linien [...] mit groben Schraffuren, Lavierungen schaffen Plastizität und Valeurs. Die Kombination von graphischen und malerischen Elementen verleiht seinen Kompositionen Spannung und fordert zu eingehender Betrachtung auf.“*²⁹³ Eine besondere Eigenheit Klingers Graphik besteht darin, die Grenzen zwischen realer und surrealer Welt so weit verschwimmen zu lassen, dass es dem Betrachter nicht mehr möglich ist, zwischen beiden zu unterscheiden.

Kunkel diagnostiziert Alfred Kubin in seinen frühen Arbeiten die *„[Kompensation] seiner rudimentären akademischen Ausbildung mittels einer aufwendigen Zeichentechnik“*, die sich *„[...] eng an Klingers Aquatintaradierungen [orientiert]“*, deren feine Tonigwerte er durch Lavieren und Spritzen nachahmte und auf diese Weise *„[...] manch anatomische und perspektivische Unbeholfenheit im Linienspiel seiner Feder [ausgleicht].“*²⁹⁴ Kunkel weist darauf hin, dass Kleys Formensprache ohne *„malerische Effekte“* auskommt und *„[...] ganz auf die unmittelbare Kraft der einfachen Linie [vertraut].“*²⁹⁵ (Abb. 55)

*„Scheinbar mühelos fing er jedes noch so komplizierte Motiv ein, wobei die Virtuosität seiner Feder den bei Klinger und Kubin latent spürbaren gedanklichen Entwicklungsprozess eines Werkes vergessen lässt. Kleys Bildideen sind indes keineswegs weniger geistreich oder phantasievoll als die seiner Künstlerkollegen. Ihm entspricht jedoch weder die intellektuelle Überfeinerung eines Klinger noch die brutale Direktheit eines Kubin.“*²⁹⁶

Eine herausragende Eigenschaft in Kleys zeichnerischem Werk stellt die humoristische Zeichnungen von Tieren mit menschlicher Physiognomie und Körperhaltung dar, die der Künstler perfekt beherrschte und besonders humorvolle Ergebnisse erzielte, die in den 1930er Jahren von Walt Disney aufgegriffen und als Inspiration für seine Zeichentrickfilme dienten.²⁹⁷ (Abb. 56 und 57)

²⁹³ Kunkel 2011b, S. 23.

²⁹⁴ Ebd., S. 23.

²⁹⁵ Ebd., S. 23f.

²⁹⁶ Ebd., S. 23f.

²⁹⁷ Vgl. Kunkel 2011b, S. 112.

In der Ausstellung „*Heinrich Kley. 1863 – 1945. Meister der Zeichenfeder*“ wurde eine umfassende Übersicht über Kleys Gesamtwerk gegeben und die Zeichnungen des Künstlers Graphiken Klingers und dem Frühwerk Kubins gegenübergestellt.²⁹⁸

Ergiebige Parallelen lassen sich im Besonderen im Vergleich zwischen Kleys Zeichnungen mit Kubins Illustrationen und satirischen Zeichnungen veranschaulichen.

²⁹⁸ Die Ausstellung fand von 17. Februar – 1. Mai 2011 in dem Museum Villa Stuck in München in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Museum für Karikatur und Zeichenkunst – Wilhelm Busch, Hannover, statt; (Vgl. Kat. Ausst. Museum Villa Stuck 2011)

3.2.7. Oskar Kokoschka

Ähnlich wie bei Kubin und Kley kam es auch mit Oskar Kokoschka zu keiner innigen Freundschaft, jedoch belegen zwei Briefe Kokoschkas aus Kubins Nachlass „[...] lebenslanges Verständnis und hohe Wertschätzung für die Kunst des Anderen“.²⁹⁹

Die Wege der beiden Künstler kreuzten sich bereits 1913 im Zuge einer gemeinsamen Beteiligung an einer Bibel-Ausgabe des „*Blauen Reiter*“ und am „*Ersten Deutschen Herbstsalon*“³⁰⁰, während sie sich erst ein Jahr später persönlich kennenlernten.³⁰¹

Den entscheidenden Anstoß zur Planung einer gemeinsamen Bibel lieferte Franz Marc, neben dessen Beteiligung (und Kubins und Kokoschkas) außerdem noch Wassily Kandinsky, Paul Klee und Erich Heckel in das Projekt involviert waren. Kubin, der sich für das Buch Daniel verantwortlich zeigte, beendete dieses als Einziger im Jahr 1914. Durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde das Projekt allerdings letztlich auf Eis gelegt und nur Kubins Serie von zwölf Illustrationen im Jahr 1918 in einem separaten Band „*Der Prophet Daniel*“ veröffentlicht.³⁰²

Inwieweit Kubin bewusst Anleihen bei Oskar Kokoschka fand, ist nicht belegt, jedoch zeigen sich in den Lithographien Kokoschkas durchaus Bildelemente, die Kubin in seinen Zeichenstil integriert haben könnte.

Dazu zählen etwa der blockhafte Figurenstil, den Kokoschka mithilfe von expressiven und kantigen Schraffuren dynamisiert, (**Abb. 58**) sowie das dramatische Helldunkel, (**Abb. 59**) das Ende der 1920er Jahre ein fixer Bestandteil von Kubins Illustrationen wurde und eine diesbezügliche Inspiration möglich macht.

In einem Brief von 1959 entschuldigt sich Oskar Kokoschka bei Alfred Kubin für seine seltene Kontaktaufnahme und äußert sich über die Zeichenkunst Kubins mit folgenden Worten:

²⁹⁹ Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 104. Die genannten Briefe befinden sich im Kubin-Archiv München.

³⁰⁰ Der Erste Deutsche Herbstsalon in Herwart Waldens Berliner Galerie „*Der Sturm*“ gilt als eine der bedeutendsten Galeristen-Ausstellungen der internationalen Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg. Kubin ist mit 19 Zeichnungen, darunter Originalblättern der „*Sansara*“-Mappe, dem „*Kampf um die Leiche des Patroklos*“ sowie den Blättern „*Der Lebensbaum*“ und „*Cholera Asiatica*“ vertreten, die später die Vorlagen für Lithographien darstellen. (Vgl. Hoberg 1995a, S. 232.)

³⁰¹ Vgl. Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 104.

³⁰² Vgl. Hoberg 1995a, S. 232.

„Aber umso herzlicher umarme ich sie, mein phantasievoller Freund und beglückwünsche mich selber, daß noch ein Einzelner, und gleichsam Vereinsamter, in dieser Gegenwart, der alles gegenstandslos geworden ist, zeichnet und damit Zeichen für die vielen Anderen gibt die fast schon vor Angst zum Mond ausreisen wollen. Weil sie im Leben nichts zu sehen meinen, nichts daran finden. Die können eben nicht einsehen, was an den Dingen, hinter diesen und in denen für unerwartete Wunder verborgen warten. Sie, lieber Freund dürfen keine Ruhe haben, immer schaffen und der liebe Gott gebe Ihnen Gesundheit und viel Kraft. In Liebe Ihr Oskar Kokoschka.“³⁰³

³⁰³ Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 104.

4. Stilverwandte Nachfolge

4.1. Fritz von Herzmanovsky-Orlando

Eine sehr wesentliche Künstlerfreundschaft pflegte Alfred Kubin mit dem als Schriftsteller, Zeichner, Baumeister und Sammler tätigen Fritz von Herzmanovsky-Orlando, den Hoffmann „[...] zu den Doppelbegabungen, die ihre Interpreten zu Vergleichen herausfordern [...],“³⁰⁴ zählt.

Der Kontakt bestand seit dem Kennen lernen in Wien oder München im Jahre 1903 und wurde durch eine „*lebenslange Brieffreundschaft*“ gepflegt.³⁰⁵ Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, unternahmen die beiden Freunde mehrere Reisen, darunter die Bosnien-Reise im Herbst 1907 und die Reise nach Oberitalien im Jahr 1908. Die gegenseitige Wertschätzung und Inspiration wird außerdem durch den laufenden Austausch von Zeichnungen und Büchern belegt. In Herzmanovskys Erzählung „*Der Gaulschreck im Rosennetz*“ widmete er seinem Freund die Figur des „*Pater Kubin*“.

Wie schon zu Beginn vorweggenommen, handelte es sich bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando, gleichsam wie bei Alfred Kubin, keineswegs um einen einseitig begabten Künstler, sondern um einen vielfältig interessierten und tätigen Menschen.

Die skurrilen, satirischen Zeichnungen Herzmanovsky, die er häufig in Blei- und Buntstift ausführte, beschreibt Hoffmann als „[...] *locker gehäkelte, von durchbrochenen Spitzensäumen eingefasste Capriccios, die an jenes Wunderwerk aus gesponnenem Zucker und Marzipan - „rot und golden angestaubt“ - erinnern*“.³⁰⁶

Diese äußerst blumige Beschreibung umfasst das zeichnerische Werk Herzmanovskys durchaus treffend, da die dargestellten Figuren einer filigranen Zauberwelt entsprungen zu sein scheinen. **(Abb. 60)**

Die für Herzmanovsky charakteristische Zeichensprache bezeichnet Hoffmann als „*graphisch-lineares Zeremoniell*“ und einer Mischform von „*frivolem Sinnenkitzel*“ und „*bürgerlicher Dumpfheit*“.³⁰⁷ Die überlängten, zerbrechlich wirkenden Figuren, die an „*feingliedrige Marionetten*“³⁰⁸ erinnern, können als maßgeblich stilbildendes

³⁰⁴ Hofmann 1965, S. 5f.

³⁰⁵ Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 122.

³⁰⁶ Hofmann 1965, S. 6.

³⁰⁷ Ebd., S. 5f.

³⁰⁸ Ebd., S. 6.

Element in Herzmanovskys Œuvre angesehen werden. Im Vergleich mit Kubins Werk können diese Zeichnungen als verspielte und spontane erotische Gedanken und Eingebungen gedeutet werden, denen es nicht an Leichtigkeit und Optimismus mangelt. Herzmanovsky-Orlando beschränkte sich jedoch bei weitem nicht auf die harmonische Darstellung des Lebens, sondern setzte sich ebenso auf satirische Weise mit tragischer Thematik auseinander, wie das Blatt „*Die Cholera 1831*“ beweist. (**Abb. 61**)

Das Jahr 1913 beendete Kubin als ein besonders erfolgreiches Illustrationsjahr, in dem er Illustrationen zu Dostojewski, Scheerbart und E.T.A. Hoffmann ausgeführt hatte. Ein Auftrag der „*Münchner bibliophilen Gesellschaft*“ – neun Illustrationen zu Oskar Panizzas „*Liebeskonzil*“ – brachte Kubin frühe Bekanntschaften aus München, zu denen Carl Georg von Maaßen und Rolf von Hoerschelmann zählten, wieder nahe.³⁰⁹

³⁰⁹ Vgl. Hoberg 1995a, S. 232. Aus dieser Bekanntschaft entwickelt sich weiters die „*Hermetische Gesellschaft München*“, die ähnlich wie ein Geheimbund fungiert und in der Kubin bis zum Zweiten Weltkrieg Mitglied bleibt. (Vgl. Hoberg 1995a, S. 232.)

4.2. Rolf von Hoerschelmann

Die lebenslange Freundschaft mit Rolf von Hoerschelmann lag sowohl in der Mitgliedschaft in der seit 1907 bestehenden „*Münchner bibliophilen Gesellschaft*“, als auch in der gemeinsamen Leidenschaft für das Sammeln von Graphiken, illustrierten Büchern sowie deren Ausführung begründet. Hoerschelmann verfasste neben Aufsätzen über Buchillustration auch 1937 einen Artikel, der in der Zeitschrift „*Imprimatur*“ erschien, über das Kubin-Archiv in Hamburg.³¹⁰

Die Buchillustrationen Hoerschelmanns zeigen sich in unterschiedlicher Form von Kubins Schaffensperioden beeinflusst. Scherenschnittartige Illustrationen, die für „*Das schwarze Bilderbuch*“ erschienen, ähneln in ihrer flächigen Beschaffenheit Kubins Frühwerk,³¹¹ während die Lithographien zu Eichendorff in ihrer Formensprache eine äußerst starke Ähnlichkeit zum Illustrations- und Lithographischen Werk Kubins aufweisen. Die Kombination aus gezieltem Strichgewirr und reduziert auslaufenden Strichlagen ist ein Stilelement das sich nicht nur für die Illustrationskunst im Allgemeinen, sondern auch für diese beiden Federzeichner als äußerst charakteristisch erweist.

Die Lithographie „*In der Bibliothek*“ zeigt ein graphisch dicht gewebtes Blatt, das den Einblick in eine Bibliothek freigibt, in der ein Mann bei der Lektüre zwischen Unmengen an Blättern und Büchern zu sehen ist. (**Abb. 62**) Die durch eine rahmende Aussparung eingegrenzte Bildfläche wurde voll genützt und realisiert den Raumeindruck einer überfüllten Bibliothek eines leidenschaftlichen Büchersammlers. Dieser ausgeprägte *Horror vacui* ist auch bei der folgenden Lithographie, einem Geschenk an Kubin, stark vertreten. (**Abb. 63**) Das Bild zeigt ein Waldstück mit einem Haus, vor dem ein alter Mann sitzt, der ein Skelett in den Bäumen erblickt und offenbar dabei erschrickt. Die Waldlandschaft gestaltet sich nahezu teppichartig, so derartig überwuchert ist das Blatt von den Verästelungen der Bäume und Sträucher.

Hoerschelmann treibt die Verdichtung der Zeichnung wesentlich weiter als Kubin, indem er nahezu die gesamte Bildfläche gleichmäßig verdichtet und ausfüllt.

³¹⁰ Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 134.

³¹¹ Rolf von Hoerschelmann/Alexander von Bernus, *Das schwarze Bilderbuch*, 1978.

4.3. A. Paul Weber

Im Zuge des folgenden Vergleichs soll ein weiterer „*Simplicissimus*“-Zeichner präsentiert werden, der in seiner graphischen Versiertheit nicht nur beachtliche Leistungen erzielte, sondern auch durch seine regime- und kriegskritischen Karikaturen fortlaufend für polarisierende Meinungsäußerungen sorgte. Wie Alfred Kubin und Heinrich Kley ist auch A. Paul Weber für seine präferierte Verwendung von Tusche und Feder bekannt. Neben diesem Medium arbeitete der Künstler außerdem mit Kreidestift oder Tuschpinsel und widmete sich druckgraphischen Techniken wie Holzschnitt und Lithographie. Der „*permanente Unruhestifter*“³¹² schuf in seinem Leben in etwa 3000 Graphiken, zu denen auch 1400 Illustrationen für 65 Bücher zählen.³¹³

Den Grund für die lange Zeit andauernde bedingte Beliebtheit und künstlerische Anerkennung des Werks des deutschen Zeichners führt Georg Reinhardt vor allem auf die schonungslose Kritik von Politik und Gesellschaft zurück. Sein Werk musste außerdem dem nahe liegenden Vergleich mit „[...] Alfred Kubin, seiner *Thematik abenteuerlicher Visionen und grauenhafter Träume oder seinem virtuos-impulsiven Zeichenstil* [...]“³¹⁴ standhalten.

Grundlegend kann gesagt werden, dass sowohl Webers zeichnerische Formensprache, als auch seine stark polarisierenden Bildinhalte einen starken Einfluss von Seiten Kubins nahe legen und diesen als unmittelbares künstlerisches Vorbild für Weber plausibel machen. Außerdem offenbart seine Orientierung an zeitkritischen Künstlern wie Honoré Daumier und Francisco de Goya den Hang zur Provokation und Satire; es war zwar nicht vordergründig Webers Intention, die Betrachter seiner Bilder zu schockieren,³¹⁵ jedoch kam es unter Webers Zeitgenossen immer wieder zu einer enormen Empörung der Öffentlichkeit.

Andreas Paul Weber wurde 1893 in Arnstadt geboren und erhielt bereits als Kind eine künstlerisch anregende Erziehung, was unter anderem zur Folge hatte, dass er

³¹² Reinhardt 1980, S. 7.

³¹³ Vgl. Ebd., S. 7.

³¹⁴ Ebd. 1980, S. 9.

³¹⁵ Vgl. Ebd. 1980, S. 32; In einem Interview, das Klaus von Lutzau 1967 mit A. Paul Weber führte, kommentiert Weber seine Zeichnungen wie folgt: „Diese Bilder sollen im Grunde nicht verletzen, und nur die Humorlosen reagieren verärgert!“ (Reinhardt 1980, S. 33; zit. Nach Klaus von Lutzau / A. Paul Weber, in: *stimme und weg*, 5. Jg., Nr. 14, 1967, S. 4 - 8, hrsg. Vom Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V. Kassel)

schon im Alter von 18 Jahren erste Erfahrungen als autodidaktischer Gebrauchsgraphiker sammeln konnte und zu dieser Zeit erste Lithographien anfertigte. Während des Ersten Weltkriegs, in dem Weber als Eisenbahnkionier an der Ostfront diente, betätigte er sich bereits in dem Genre, für das er schließlich bekannt werden sollte - als Karikaturist - in diesem Fall als Zeichner einer Kriegszeitung. Bald folgte außerdem die Tätigkeit als Buchillustrator.³¹⁶ Vorerst zeichnete Weber Illustrationen für die nationale Opposition und die völkische Jugendbewegung.³¹⁷ 1925 gründete Weber die *Clan-Presse*, in der er selbst als Drucker von Lithographien tätig war.³¹⁸

Durch seine Mitgliedschaft im Widerstandskreis Ernst Niekischs, kam es für A. Paul Weber 1927 zur „[...] entscheidenden Wendung und politischen Neuorientierung in [seinem] Leben“,³¹⁹ da er zu diesem Zeitpunkt begann, antifaschistische Zeichnungen zu fertigen, die in der von Ernst Niekisch herausgegebenen Zeitschrift „*Widerstand*“ erschienen.³²⁰ (Abb. 64)

Die 1930 entstandene Zeichnung „*Der Balanceakt*“ zeigt einen auf einem Drahtseil balancierenden korpulenten Mann, der das Gleichgewicht durch einen horizontalen Stab zu halten scheint und eine große Trommel, die wiederum auf ein Gewehr platziert wurde, am Kinn balanciert. Unter dem Mann wird eine unüberschaubare Menschenmenge dargestellt, welche die skurrile Szene apathisch beobachtet, jedoch von den Balancefähigkeiten der Hauptperson abhängig zu sein scheint. Im Hintergrund erheben sich Rauchschwaden, die von einer langen Reihe an Fabriksgebäuden hochsteigen.

Werner Schartel hält fest, dass es Weber zu diesem Zeitpunkt schon gelungen ist, „[...] mit unerbittlichem, visionärem Realismus der aufziehenden faschistischen Barberei ihr Ende [vorauszusagen] und seine hemmungslose Demagogie [zu entlarven].“³²¹

Konkreter wurde die Schrift, die Niekisch unter dem Titel „*Hitler, ein deutsches Verhängnis*“ herausgab und zunächst durch 50 000 Exemplare vervielfältigt

³¹⁶ Vgl. Arp 1984, S. 2.

³¹⁷ Vgl. Schartel 1977, S. 6; Später löste sich Weber von jeglichem parteilichem Einfluss.

³¹⁸ Sein Sohn Christian (geb. 1920) beteiligt sich später auch als Drucker der *Clan-Presse*. (Vgl. Arp 1984, S. 2)

³¹⁹ Schartel 1977, S. 6.

³²⁰ Vgl. Ebd., S. 6.

³²¹ Schartel 1977, S. 6.

wurde.³²² Die gleichnamige Zeichnung, sowie das Blatt „*Das Verhängnis*“, machen keinen Hehl aus der offenen Kritik des NS-Regimes, welche die Entwicklung und die blutigen Folgen der Naziherrschaft prophezeien. In der Zeichnung „*Hitler, ein deutsches Verhängnis*“, wird Hitler als personifizierter Tod dargestellt, der vor einer jubelnden Menschenmasse den Hitlergruß zum Zeichen für Tod und Verderben ausübt. (Abb. 65) Diese Federzeichnung unterscheidet sich in der festen und expressiveren Strichführung sehr konkret von dem vorhergehenden Beispiel.

Die Abbildung von Personen mit freiliegenden Schädelknochen und Skelett können sowohl als „*kubineskes*“ Phänomen, allerdings auch als Eigenheit vieler in diesem Rahmen präsentierter Künstler wie James Ensor (im Vorigen) und dem später folgenden Tomi Ungerer angesehen werden. Die Zeichnung „*Das Verhängnis*“ lässt die Anhänger der Nationalsozialisten mit wehenden Fahnen in den offenen Sarg, der das charakteristische Symbol des Hakenkreuzes aufweist, fallen. (Abb. 66)

Nach dem Verbot der Zeitschrift „*Widerstand*“ im Jahr 1934 folgt A. Paul Weber, dessen Arbeiten daraufhin beschlagnahmt wurden,³²³ Ernst Niekisch 1937 in Gestapohaft und Konzentrationslager Hamburg-Fuhlsbüttel, Berlin und Nürnberg.³²⁴

A. Paul Weber, der „*nur [Dank] einer Kette glücklicher Umstände, [...] nicht Opfer der Faschisten wurde, wie viele seiner Gesinnungsgenossen*“,³²⁵ nahm bereits während seiner Haft in Nürnberg die Arbeit am Zyklus „*Die Schachspieler*“ und „*Die Gefangenen*“ auf,³²⁶ was als Tatsache für den unermüdlichen Mut des Künstlers während dieser prekären Lage gewertet werden kann. In Folge seiner Gefangenschaft und der „ständigen Androhung erneuter KZ-Haft“,³²⁷ machte sich Weber verschiedenste Tiergestalten zur Tarnung von kritischen Aussagen gegenüber dem Regime zu Eigen, wie das Blatt „*Unkenfraß*“ besonders treffend deutlich macht. (Abb. 67)

³²² Vgl. Schartel 1977, S. 6.

³²³ Vgl. Ebd., S. 6.

³²⁴ Vgl. Arp 1984, S. 2. Ernst Niekisch wurde nach seiner Verhaftung 1934 vorerst von Freunden aus der SA-Gefangenschaft befreit, 1937 wiederum verhaftet und unter Beschuldigung des „Hochverrats“ zu lebenslanger Zuchthausstrafe verurteilt. (Vgl. Schartel 1977, S. 7)

³²⁵ Schartel 1977, S. 7.

³²⁶ Vgl. Arp 1984, S. 2 / Vgl. Schartel 1977, S. 7.

³²⁷ Schartel 1977, S. 8.

Eine überdimensionale Kröte, die den Großteil der Bildfläche einnimmt, hockt auf einem Schlachtfeld, das von unzähligen Leichnamen übersät ist und beginnt bereits, diese zu schlucken.

Wie auch die Zeichnung „*Die Geduldigen*“, handelt es sich um die Darstellung eines Halbdunkels, das durch die atmosphärische Wirkung von vorwiegend grau und schwarz umgesetzter nebelhafter Fläche und dem Kontrast gezielter Weißhöhungen, entstand. (Abb. 68)

Das Blatt „*Die Geduldigen*“ bezeichnet Arp als „[...] *sehr bekanntes und mutiges Blatt*“³²⁸. Der Bildtitel „*Wann sinken die braunen Fluten?*“ wäre für A. Paul Weber ebenso vorstellbar gewesen,³²⁹ im Jahr 1941 allerdings nach vorhergehenden prekären Geschehnissen nicht in Frage gekommen. Das Bild zeigt einen unter einem schrägen Baum ruhenden Mann, der einen Fuchs trägt und von einem Gewässer umgeben ist, das durch seinen vermutlich stetig ansteigenden Wasserspiegel, die beiden schon nahezu erreicht hat.

Die zwischen 1939 und 1941 veröffentlichten Bildzyklen „*Leviathan*“ und „*Reichtum aus Tränen*“ wurden von den Nationalsozialisten ohne Webers Einwilligung zur „*Russischen Reihe*“ und den „*Britischen Bildern*“ umbenannt und für die faschistische Propaganda missbraucht, wogegen er sich zwar zu wehren versuchte, allerdings nur die Androhung von Haft- und Mord erreichte.³³⁰ Der Versuch Goebbels', die „*Simplisissimus*“-Zeichner im Jahr 1944 als faschistische Propagandazeichner zu gewinnen, misslang, was die Einberufung Webers an der Ostfront zur Folge hatte.³³¹ Um seine Bilder von der missbräuchlichen Verwendung durch die Propaganda zu verschonen, begann Weber seine Bildtitel ohne räumlichen, zeitlichen und namentlichen Bezug zu gestalten, was er auch nach Ende des NS-Regimes weiterführte, um Zeichnungen zum Rassismus in Südafrika oder dem Neofaschismus zu veröffentlichen.³³² A. Paul Weber ist seit 1947 zahlreichen Ausstellungen vertreten, nahm 1954 seine Tätigkeit für den „*Simplicissimus*“ wieder auf und widmete sich ihr bis 1967.³³³

³²⁸ Arp 1984, o. S.

³²⁹ Vgl. Ebd., o. S.

³³⁰ Vgl. Schartel 1977, S. 9.

³³¹ Vgl. Ebd., S. 8.

³³² Vgl. Schartel 1977, S. 9.

³³³ Weber war außerdem im Zeitraum von 1896 – 1944 als Zeichner für die Zeitschrift „*Simplicissimus*“ tätig. (Vgl. Arp 1984, S. 3)

Neben der Illustration zahlreicher Bücher,³³⁴ begann A. Paul Weber im Jahr 1959 so genannte „*Kritische Kalender*“ herauszugeben, die aus einer Reihe von 27 eigens gedruckten Lithographien bestehen und den Bogen von ernsthafter Gesellschaftskritik zur humorvollen Satire spannen.

Die „*Pestratten im Einsatz*“ wurden mit wenig strukturierenden Mitteln umgesetzt und präsentieren sich vor einem monochromen grau getönten Hintergrund. (**Abb. 69**) Eine Ratte wurde in ihrem Fallschirmsprung besonders profiliert wiedergegeben. Sie weist einen angespannten Gesichtsausdruck auf und streckt die Arme in die Höhe, in deren Rechten sie ein Kreuz hält und in deren Linken ein weißes Taschentuch. Der Bauch der Ratte besteht aus unzähligen kleinen Ratten, wodurch Weber eine Anspielung auf die enorm rasche Verbreitung der Epidemie gelingt.

„*Der Überläufer*“ entstammt dem „*Kritischen Kalender*“ von 1973 und karikiert den Charakter des ‚Wendehalses‘, der seine Gesinnung nach der für ihn angenehmeren Umgebung richtet. (**Abb. 70**) Dargestellt ist ein janusköpfiges Mischwesen aus Mensch und Tier, das bepackt mit sämtlichem Hausrat, Aktentasche und den notwendigsten Habseligkeiten, von einer Plattform – über einen Graben voller Leichen – zur nächsten springt. In der Umsetzung der tierisch-menschlichen Gesichtszüge verfolgt Weber eine in der Karikatur besonders häufig gewählte Eigenheit der Physiognomie, die bereits von Goya, Grandville, Kubin oder Kley angewendet wurde. Das Werk von A. Paul Weber offenbart eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Künstlern. Weber findet sich in seiner Kunst keineswegs mit gegebenen Umständen ab, sondern hinterfragt diese und übt durch das Medium der Zeichnung seine Kritik, die ihm zwar unzählige Male zum Verhängnis wurde, wovon er sich aber letztlich nie abschrecken ließ.

Die Ausführung der Blätter zeigt zahlreiche Anknüpfungspunkte an Kubins Werk. Weber variiert seine Ausführungen ebenso von der feinen, nahezu malerischen Tuschfederzeichnung zur expressiven Strichführung, die von Schraffuren und mehreren Strichlagen strukturiert wird.

³³⁴ Dazu zählen unter anderem Blätter zu Grimmelshausen, Der abenteuerliche Simplicissimus (1970) oder Goethe Reineke Fuchs (1977). (Vgl. Arp 1984, S. 3)

Zusammenfassend ist festzustellen, dass es sich auch bei diesem Künstler um einen Zeichner handelt, der, inspiriert durch viele fruchtbare Impulse, seine eigenen persönlichen Wege verfolgte und die Geschehnisse seiner Zeit zur übergeordneten Thematik seiner Bilder machte, worauf er auch immer wieder Bezug nahm. Neben der ähnlichen technischen Ausführung ergeben sich auch im Vergleich von Weber und Kubin die Parallelen der Vorliebe für die Kombination von morbider, ernsthafter oder erschreckender Thematik mit humorvoller Satire, die dem Werk eine abwechslungsreiche Spannung und Komik verleihen.

4.4. Jacques Ernst Sonderegger

Während einer Parisreise im Januar 1904 lernten Alfred und Hedwig Kubin den „Schweizer Zeichner und Ensor-Verehrer Jacques Ernst Sonderegger“³³⁵ kennen, zu dem Kubin von diesem Zeitpunkt an ebenfalls eine lebenslange Freundschaft hielt.

*„Der intensive, jahrzehntelange bis zum Tode Sondereggers (1856) fortgesetzte Briefwechsel zeugt von dem lebhaften Interessenaustausch beider Künstler, besonders über die Stoffe der Weltliteratur, einzelne Dichterfiguren und die Kunst der Illustration, für die Sonderegger einen spezifischen Stil des großflächigen Farbholzschnitts entwickelte.“*³³⁶

Die früheren kolorierten Holzschnitte Jacques Ernst Sondereggers präsentieren sich flächig und reduziert, während sich der Künstler in seinen Federzeichnung in kleinteiligen Kompositionen übte, die dem satirischen Grundcharakter dieser Blätter sehr zugute kommen. Die Tuschfederzeichnung „Widmungsblatt an Kubin“ zeigt den Einfluss James Ensors besonders deutlich. (**Abb. 71**) Sonderegger füllt ein Theater oder eine Arena mit einer überbordenden Menschenmenge, die zum Großteil direkt aus dem Bild herausblickt. Bei detaillierter Betrachtung der Gesichter fällt auf, dass es sich um Hybridwesen zwischen Mensch und Tier handelt. Trotz der wilden Szene wirkt der Schraffurenstil durchaus kontrolliert und bewusst gesetzt. Im unmittelbaren Bildvordergrund lassen sich zwei kostümierte Männer mit Waffen ausnehmen, die scheinbar versuchen, die Masse unter Kontrolle zu bringen.

Fabelwesen, die dem Betrachter entgegenblicken zeigen sich außerdem in der aquarellierten Tuschfederzeichnung „Le roi Peste“, in der eine sonderbare Tischgesellschaft gezeigt wird. (**Abb. 72**) Der Künstler variiert in diesem Blatt zwischen von der Feder ausgesparten Papierstellen und Partien, die er mit einem sehr dichten kreuzförmigen Schraffurennetz beschreibt. Die fröhlich wirkende Farbigkeit des Blattes vermittelt dem Betrachter eine grotesk-satirische Grundstimmung.

Der Beginn des Ersten Weltkrieges führte zu einer großen Einsamkeit der Kubins in Zwickledt. Der Kriegstod von Macke, Marc und Weisgerber treiben den Künstler in eine enorme Verzweiflung. Er selbst musste sich bis 1915 zwar drei Mal einer Musterung unterziehen, wurde allerdings jedes Mal abgelehnt.³³⁷

³³⁵ Hoberg 1995a, S. 232.

³³⁶ Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 128.

³³⁷ Hoberg 1995a, S. 232.

Im Frühjahr 1915 sucht Kubin, inspiriert durch die Hinwendung zu Philosophie (unter anderem wieder Nietzsche) den Kontakt zu Salomo Friedländer (Mynona), dessen *Schöpferische Indifferenz* zur „Leitlinie seiner weiteren Entwicklung“³³⁸ wird und aus deren Freundschaft sich ein 30jähriger Briefkontakt entwickelte.³³⁹

Eine weitere wichtige Bezugsperson während des Krieges stellt Oscar A.H. Schmitz dar, der in seiner Sommerfrische in Zell am See auch mit den Kubins regen Kontakt hielt. Er spielte außerdem eine große Rolle nach Kubins „*Buddhistischer Krise*“, die ihn nach dem Selbstmord der Frau Jacques Ernst Sondereggers in Paris (Ende März 1916) überkam.³⁴⁰

Hoberg nennt die darauffolgende Zeit den „*Wendepunkt in seinem Leben*“, in dem „*die Ausbalancierung der Gegensätze zu einem großen Thema der nächsten zehn Jahre*“ wurde, und er sich, angeregt durch Oscar A.H. Schmitz, mit der „*Individuation im Sinne C.G. Jungs*“ auseinandersetzte, von dem Schmitz der Überzeugung war, er führe zu einem „*Wege zum Ausgleich*“.³⁴¹ Das restliche Jahr 1916 über arbeitete Kubin an Zeichnungen für einen geplanten „*Totentanz*“-Zyklus.³⁴²

Insgesamt kann gesagt werden, dass Kubins Werk während der Kriegszeit zwar dennoch auf zahlreichen Ausstellungen vertreten war, der Künstler selbst allerdings an seinem Rückzug in Oberösterreich festhielt. Aus diesem Grund sollen im Folgenden zwei Künstler vorgestellt werden, die aus Oberösterreich stammen und in deren Einfluss sich der regionale Einfluss Kubins in ausdrucksstarker Weise verorten lässt.

³³⁸ Hoberg 1995a, S. 233.

³³⁹ Vgl. Ebd., S. 233.

³⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 233.

³⁴¹ Ebd., S. 233.

³⁴² Vgl. Ebd., S. 233.

Alfred Kubin, der bereits 1906 ins oberösterreichische Zwickledt übersiedelt war und diesen Wohnsitz auch bis zu seinem Lebensende bewohnte, blieb durch seinen intensiven Briefverkehr auch in der Abgeschiedenheit mit seinen zahlreichen Künstlerfreunden verbunden und nahm auf diese Weise am zeitgenössischen Kunstgeschehen teil, in dem er ohnehin durch laufende Ausstellungen und seine große Bekanntheit involviert war.

Die Spuren, die er in seiner neuen Heimat in Oberösterreich hinterlassen hat, dürfen allerdings keinesfalls übersehen werden, da ein dahingehender Einfluss und Austausch in besonders produktiver Form stattgefunden hat. Aus diesem Grund ist der folgende Abschnitt den oberösterreichischen Zeichnern der Zwischenkriegszeit gewidmet, deren Werk einen phantastischen Zugang aufweist und in inhaltlicher, als auch in stilistischer Hinsicht, die Präsenz von Alfred Kubin verrät.

Franz Sedlacek und Klemens Brosch stammen „aus dem Umfeld Kubins“³⁴³ und fanden in ihrer Auseinandersetzung mit dem Meister der Federzeichnung zu eigenen, aber dennoch verwandten künstlerischen Zugängen.

Neben den besonders stark ausgeprägten stilistischen Parallelen, sei außerdem nochmals in besonderem Maße auf das aktuelle Zeitgeschehen hingewiesen, in welches das Schaffen dieser drei Künstler fällt und worauf Assmann in folgenden Worten hinweist:

*„Als absolute Gemeinsamkeit festzuhalten ist jedoch, daß die ersten individuellen künstlerischen Ergebnisse [dieser] Persönlichkeiten kurz nach der Jahrhundertwende entstanden, um in der Zwischenkriegszeit ihre volle Ausprägung zu erhalten: Das hier entstehende künstlerische Werk ist in besonderer Weise auf die Auseinandersetzung mit dem Irrationalen – mit dem Phantastischen – konzentriert.“*³⁴⁴

Vergleiche der genannten Künstler mit Alfred Kubin wurden bisher im Besonderen im Rahmen der Ausstellungen *„Ausgeliefert – Beispiele österreichischer Graphik der Zwischenkriegszeit nahe der Phantastik“*³⁴⁵ und *„Oberösterreich: Die Zeichnung im 20. Jahrhundert“* gezogen und ausführlich thematisiert.³⁴⁶

Michaela Nagl weist in ihrem Aufsatz *„Die Zeichnung in Oberösterreich in der ersten*

³⁴³ Twrsnick 1996, S. 8.

³⁴⁴ Assmann 1996, S. 9.

³⁴⁵ Die Ausstellung fand in den Jahren 1996 und 97 im Stadtmuseum Wetzlar (September/Oktober 1996), Kulturhaus und Synagoge Schlüchtern (November/Dezember 1996), Kleine Galerie Ilmenac (Jänner/Februar 1997), Kunstverein Steyr (Frühjahr 1997), Egon Schiele Zentrum Cesky Krumlov/Krumau (Herbst 1997) statt.

Vgl. Kat. Ausst. Wetzlar/Schlüchtern/Ilmenac/Steyr/Krumau 1996/97.

³⁴⁶ Die Ausstellung wurde von 21. September bis 31. Oktober 1999 im Kunstverein Steyr gezeigt. (Vgl. Kat. Ausst. Kunstverein Steyr 1999.)

Jahrhunderthälfte mit einem Exkurs zu Othmar Zechyr“ darauf hin, dass Alfred Kubin eine „*enorme Wirkung auf jüngere Künstler bis in die Gegenwart [...]*“³⁴⁷ ausgeübt hat, deren Werke in Folgendem näher vorgestellt und dahingehende Vergleiche und Unterschiede erörtert werden sollen.

Nagl findet eine schlüssige Einteilung der Künstler in deren medienbezogene Tätigkeitsbereiche. Einerseits nennt sie jene Zeichner, die „[...] *nahezu ausschließlich im autonomen Medium der Graphik [im Speziellen der Federzeichnung] ihre Gestaltungsmöglichkeit gefunden haben*“³⁴⁸, zu denen sie Alfred Kubin, Klemens Brosch und Othmar Zechyr zählt. Neben der zweiten Gruppe der Künstler, die „*die Zeichnung entweder als Vorzeichnung, Bildfindung, Skizze oder Gerüst für eine weitere Bearbeitung*“³⁴⁹ anwendet, existieren außerdem Künstler, in deren Werk „[...] *die Zeichnung auch gleichwertig neben der Malerei oder der Druckgraphik [steht]*“³⁵⁰ und zu denen allen voran Franz Sedlacek gehört.³⁵¹

Neben den stilistischen Verwandtschaften dieser Künstler, auf die das Hauptaugenmerk der vorliegenden Betrachtungen gerichtet ist, kann nicht oft genug betont werden, dass das zeitaktuelle Geschehen das Werk dieser Zeichner in besonderem Maße beeinflusst hat, wie im folgenden Abschnitt veranschaulicht werden soll.

³⁴⁷ Nagl 1999, S. 8.

³⁴⁸ Ebd. S. 8

³⁴⁹ In diese Einteilung fallen beispielsweise Demeter Koko und Margret Bilger (Vgl. Nagl 1999, S. 8.)

³⁵⁰ Nagl 1999, S. 8

³⁵¹ Vgl. Nagl 1999, S. 8

4.5. Franz Sedlacek

Das Werk des in Oberösterreich aufgewachsenen Künstlers Franz Sedlacek erfreute sich nach Ende des 2. Weltkrieges relativ großer Beliebtheit, die daraufhin allerdings nicht in derselben Intensität weitergeführt wurde. Lange Zeit wurde Sedlacek – wie viele andere Zeichner der 1920er und 30er Jahre - nur noch als „*Geheimtip unter Eingeweihten gehandelt*“.³⁵² Eine umfassende Aufarbeitung seines Œuvres erfolgte 1987 im Rahmen der Dissertation von Elisabeth Hinter-Weinlich³⁵³ und den bereits zuvor erwähnten Ausstellungen über die Zeichnung in Oberösterreich, wodurch Franz Sedlacek wieder einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert und zugänglich gemacht wurde.³⁵⁴

Wie Alfred Kubin und Fritz von Herzmanovsky-Orlando, war auch Franz Sedlacek slawischer Herkunft. Er wurde am 21. Januar 1891 in Schlesien geboren und übersiedelte 1897 mit seiner Familie nach Linz, wo seine künstlerische Ader bereits in der Schulzeit durch „[...] *Skizzen, Karikaturen der Lehrer, [...] die bereits Ansätze seiner Neigung zum Grotesken zeigen*“³⁵⁵ zum Vorschein kam und durchaus gefördert wurde. In die Zeit um die Jahrhundertwende fallen außerdem „erste literarische Versuche, etwa ein Gedicht mit dem Titel „*Ode an mich*“, worin er selbst das Weltgeschehen um sich wie von einem außerirdisch gelegenen Ort aus betrachtete.“³⁵⁶

Nach Abschluss des Militärdienstes fügte Sedlacek sich dem Wunsch der Eltern, wie sein Vater eine technische Ausbildung zu absolvieren und begann seine Ausbildung im Herbst 1910 an der K.k. Technischen Hochschule Wien in der Fakultät für Hochbau und Architektur. Im März 1911 wechselte er die Studienrichtung zur Chemie und entwickelte neben dem Studium erfolgreich seine graphischen Fähigkeiten weiter. Hintner führt an, dass die während Sedlaceks Studienzeit in Wien herrschende Kunstszene auf sein Werk großen Einfluss hatte, auch wenn dies zu dieser Zeit in seinem Werk noch keinen unmittelbaren Niederschlag findet. Zuallererst inspirierten ihn die Wiener Ausstellungskapazitäten, die in der Bildung von Künstlervereinigungen und

³⁵² Vgl. Hintner-Weinlich 1987, S. 11.

³⁵³ Vgl. Elisabeth Hintner-Weinlich, *Der Maler und Graphiker Dr. Franz Sedlacek. (1891-1945)*, phil. Diss. (ms.) 1987.

³⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. Wetzlar / Schlüchtern / Ilmenac / Steyr / Cesky Krumlov 1996/97; Vgl. Kat. Ausst. Kunstverein Steyr 1999, Vgl. Kat. Ausst. Galerie Altnöder Salzburg 1985.

³⁵⁵ Hintner-Weinlich 1987.

³⁵⁶ Die angegebenen biographischen Daten Franz Sedlaceks stammen aus der Dissertation von Elisabeth Hintner-Weinlich, Vgl. Hintner-Weinlich 1987.

Gemeinschaftsausstellungen dem Linzer Kunstgeschehen wesentlich überlegen waren. Der Wunsch nach vergleichbaren Möglichkeiten führte im Frühjahr 1913 – gemeinsam mit den Brüdern Klemens und Franz Brosch, Anton Lutz, Hans Bitzan und Hans Pollack – zur Gründung des oberösterreichischen Künstlervereins „MAERZ“, dem auch Alfred Kubin beitrug.³⁵⁷ Zeitgleich engagierte sich Sedlacek intensiv in der Bewerbung bei satirischen Zeitschriften, wie der „Muskete“ und dem „Simplicissimus“, die seine Federzeichnung „Die Eroberung des Schlaraffenlandes“ im März 1914 abdruckten. Folgt man Hintner in ihrer Argumentation, so entspringen Sedlaceks Beweggründe, an der Gestaltung von diesen politik- und gesellschaftskritischen Blättern teilhaben zu können, „[...] den der eigenen Persönlichkeit entgegenkommenden Tendenz zur Karikatur, Skurillität und Groteske“³⁵⁸ und weniger im Drang, politisch zu bewegen.³⁵⁹

Stilistisch gesehen zeugen die Blätter, die in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg entstanden, in ihrer flächigen und dekorativen Ausführung, vom Einfluss des Jugendstils der Wiener Secession, dem „englischen Linearstil William Blakes [und dem] französischen Holzschnittstil Felix Vallotons“³⁶⁰, wie Hintner beschreibt. **(Abb. 73 und 74)**

Bereits in dieser reduzierten Zeichnung greift Sedlacek für die Darstellung von Graustufen auf die graphische Technik der dicht gesetzten Kreuzschraffur zurück, die wenig später ein besonderes Charakteristikum für sein Werk darstellt. Hintner führt die folgende Stilwandlung auf Sedlaceks Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmann, Gustav Meyrink und Edgar Allan Poe zurück,³⁶¹ die wie bereits erwähnt, auch Kubin und den Großteil der zum Vergleich herangezogenen Künstler in ihren Bann gezogen haben.

Besonders prägend für die Künstler dieser Epoche war der Ausbruch des Ersten Weltkriegs am 28. Juni 1914, der viele zum Militärdienst verpflichtete. Franz Sedlacek wurde während seines Kriegsdienstes vorerst in Galizien und später in Russland eingesetzt und blieb währenddessen dennoch künstlerisch tätig, sodass er im Frühjahr 1915 dreizehn Zeichnungen und ein Ölbild an der 2. Ausstellung des Künstlervereins MAERZ ausstellen konnte. Sein künstlerisches Bestreben zeigt außerdem deutlich, dass er während eines Feldurlaubes nach München reiste, um der Redaktion des

³⁵⁷ Vgl. Hintner-Weinlich 1987, S. 12f.

³⁵⁸ Ebd., S. 13.

³⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 13.

³⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 13.

³⁶¹ Vgl. Ebd., S. 14.

„*Simplicissimus*“ seine neuen Zeichnungen zu präsentieren. Bis zum Kriegsende 1918 musste Sedlacek im Militärdienst bleiben, den er unverletzt überstand und nach Wien zurückkehren konnte, wo er in der wirtschaftlichen Not der Nachkriegszeit dazu gezwungen war, sein Studium so schnell wie möglich zu beenden und weniger Zeit zum Zeichnen blieb.³⁶²

Den Zeichnungen, die während der Kriegszeit und im Laufe danach entstanden, liegen der Vergleich mit Alfred Kubins zeichnerischem Frühwerk besonders nahe, wie anhand folgender Überlegungen veranschaulicht werden soll. **(Abb. 75 und 76)**

Wie Hintner darlegt, kam es in Sedlaceks graphischem Stil zu einer radikalen Änderung,

„indem er seine Technik um diverse Schraffurarten (Parallel- und Kreuzschraffuren, die interessante Hell-Dunkel-Effekte ermöglichen) bereicherte und diese vermehrt, manchmal sogar ausschließlich einsetzte, ohne den Umriß (das starke tektonische Element in seiner Kunst) aufzugeben. Diese Technik ging eine fruchtbare Verbindung mit ungewöhnlichen Bildausschnitten, verzerrten Perspektiven und besonders mit einer Fülle individuell gestalteter phantastischer Formen und Gestalten ein, und wurde vom Künstler zunehmend perfektioniert.“³⁶³

Zu dieser Zeit entwickelte Franz Sedlacek laut Hintner „[...] jene phantastische Formenvielfalt, die sich durch die Auseinandersetzung mit Karikatur, Satire und phantastischer Literatur gepaart mit der enormen imaginären Vorstellungskraft dieser Künstlerpersönlichkeit zum Hauptcharakteristikum seines Œuvres entwickeln sollte.“³⁶⁴ **(Abb. 77)**

Assmann beschreibt die Bildwelten von Franz Sedlacek als auch von Alfred Kubin als „[...] durchdrungen von einer selbstverständlichen Verbindung zwischen präzise gefasstem Abbild von geschauter Welt und übergangslos damit verbundenen Irrationalitätsbereichen.“³⁶⁵

„Menschliche Wesen mutieren zu Karikaturen ihrer selbst. Gespenster treten als selbstverständliche Bildbestandteile auf, Räume verschränken sich in völlig unphysikalischer Weise miteinander, um dennoch eine zusammenfassende Frage und damit bildhaft fassbare Herausforderung an den Betrachter zu formulieren.“³⁶⁶

Im Jahr 1923 fertigte Franz Sedlacek – wie bereits viele seiner im bereits zuvor thematisierten Vorgänger – Illustrationen zu Edgar Allan Poes Erzählungen an. Es

³⁶² Vgl. Hintner-Weinlich 1987, S. 14f.

³⁶³ Vgl. Ebd., S. 15.

³⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 15.

³⁶⁵ Assmann 2008, S. 118; Vgl. Kat. Ausst. Wetzlar/Schlüchtern/Ilmenac/Steyr/Krumau 1996/97.

³⁶⁶ Assmann 2008, S. 118., Vgl. Kat. Ausst. Ausgeliefert, Linz 1997.

handelt sich um einen Zyklus von sechs Teilen,³⁶⁷ der im Juli 1923 im Rahmen der 71. Ausstellung der Secession präsentiert wurde, was für den Künstler folglich einen enormen Karriereschub bedeutete.³⁶⁸

Hintner zieht den naheliegenden Vergleich mit Kubins Poe-Illustrationen. (**Abb. 78**)

„*Der rote Tod*“ ähnelt dem Stil von Kubins Frühwerk sehr stark, wobei dieses vorwiegend aus Einzelblättern besteht. Illustrationen Kubins verfolgen, wie bereits zuvor gezeigt wurde, einen expressiveren und dynamischeren Zeichenstil.

Seit dem Jahre 1920 wandte sich Sedlacek vermehrt dem Medium der Ölmalerei zu, der er sich neben seinem Beruf als Kustos der „*Abteilung für Chemische Industrie*“ am Technischen Museum in Wien widmete und auch in diesem Medium seine „sehr persönliche künstlerische Linie“ weiterführte.³⁶⁹

Ähnliche, große Teile der Bildfläche benetzende Kreuzschraffuren finden sich später im Schaffen des Zeichners und Karikaturisten Paul Flora, der diese Technik der Abstufung der verschiedenen Graustufen ebenfalls zu einem für ihn charakteristischen Stilelement machte.

³⁶⁷ Der Zyklus umfasst Federzeichnungen zu Edgar Allan Poes „*Das Faß Amontillado*“, „*Der rote Tod*“, „*Das schwatzende Herz*“, „*König Pest*“, „*Der Goldkäfer*“ und „*Der Maelstrom*“. (Vgl. Hintner-Weinlich 1987, S. 16.)

³⁶⁸ Vgl. Hintner-Weinlich 1987, S. 16.

³⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 17f.

4.6. Klemens Brosch

Eine erste wissenschaftliche Aufarbeitung Klemens Broschs Leben und Werk nahm Elisabeth Nowak-Thaller vor, die im Jahr 1991 eine umfangreiche Monographie des Künstlers auf Basis der Forschung ihrer 1985 abgeschlossenen Dissertation veröffentlichte.³⁷⁰ Die gesamten hier angeführten biographischen Daten basieren auf der Recherche von Elisabeth Nowak-Thaller.

Klemens Brosch wurde am 21. 10. 1894 in Bad Leonfelden geboren und erwies sich bereits in seiner Kindheit und Jugend als künstlerisch begabt, indem er viel zeichnete und malte, dichtete und musizierte. Der Wunsch nach dem Künstlerberuf wurde von den Eltern unterstützt und gefördert. Nowak-Thaller weist darauf hin, dass vor allem die „[...] intensive photographische, botanische und zeichnerische Betätigung des Vaters sowie des älteren Bruders [...]“³⁷¹ das Talent Broschs intensiviert, da er durch die Gewohnheit der Familie, auf gemeinsamen Wanderungen Naturstudien in Form von Skizzen und Photographien anzufertigen, zu einem „feinsinnigen Naturbeobachter“³⁷² heranreifte, wie seine ersten signierten Blätter aus dem Jahre 1910 belegen.

Als Beispiel der ungewöhnlich frühen Begabung Broschs führt Nowak-Thaller die Federzeichnung „*Ostern*“ an, die er im Alter von 16 Jahren anfertigte. (**Abb. 79**)

Das Bild zeigt eine karge Landschaft, aus deren zerklüfteter Mitte ein Baum und eine überdimensionale leicht geöffnete Hand ragen. Der surreale Bildinhalt wird durch einzelne, aus dem Boden kommenden Rauchsäulen und eine Verletzung der Hand noch zusätzlich verstärkt. Nowak-Thaller verortet die Gründe für die außergewöhnliche Begabung Broschs und die bereits in diesem Alter manifestierte Neigung zur phantastischen Kunst in einer zu dieser Zeit einsetzenden Lungenerkrankung und dem einhergehenden Leidensweg, die den Künstler zur Realisierung beklemmender Bildthemen inspirierte.³⁷³

Mehrere Landschaftsstudien aus dem Jahr 1910 präsentieren neben der präzisen Beobachtungsgabe Broschs die Entwicklung seines Zeichenstils, der für den damals Sechzehnjährigen tatsächlich erstaunlich sicher und routiniert erscheint.

³⁷⁰ Vgl. Nowak-Thaller 1991; Außerdem wurde eine erste kleine Monographie von einem Bekannten des Künstlers, Otfried Kastner, verfasst. (Vgl. Kastner 1963 / Vgl. Nowak-Thaller 1991, S. 7)

³⁷¹ Nowak-Thaller 1991, S. 18.

³⁷² Ebd., S. 19.

³⁷³ Vgl. Ebd. 1991, S. 20.

Die Blätter zeigen mehrere Variationen der graphischen Gestaltung eines Naturschauspiels. (**Abb. 80 - 83**) Alle Zeichnungen offenbaren eine ausschnittshafte Landschaft, in der ein das linke Bilddrittel beherrschender Baum steht, unter dem eine nackte Frau kauert. Das obere Bilddrittel wird von aufgebäumten Wolken besiedelt, die sich in strömendem – durch diagonale Schraffur dargestelltem Regen – entladen. Besondere Aufmerksamkeit sei der differenzierten Ausarbeitung der Blätter gewidmet, in der Brosch sein Repertoire von einer sehr reduzierten Formsprache (Abb.79) zu einer besonders dynamischen und expressiven Zeichnung spannt. (Abb. 80 und 81)

Während **Abb. 80** und **Abb. 83** von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk von Max Klinger zeugen, lassen sich in **Abb. 81** schlüssige Parallelen zu Alfred Kubin ziehen. Es lässt darauf schließen, dass Brosch die verschiedensten Möglichkeiten der Federzeichnung zu dieser Zeit um 1910 in ergiebiger Form austestete, um auf diese Art und Weise zu unterschiedlichen Bildlösungen zu gelangen. Die an Klinger orientierten Blätter erweisen sich als besonders sauber angelegt und zeigen in ihren ornamentalen Formen Nachklänge des Jugendstils, wie zum Beispiel an der künstlerischen Gestaltung der Landschaft und der Naturdetails in **Abb. 83** belegt werden kann. Eine Umsetzung dieser Blätter in das Medium der Radierung oder des Kupferstichs würde sich besonders anbieten. Die **Abb. 81** und **82** werden von ausdrucksstarken Strichlagen und kraftvollen Elementen dominiert, wie anhand der **Abb. 82** besonders deutlich wird. Den Federstrich, den Brosch bisher sehr bedacht und fein einsetzt und dunkle Stellen hauptsächlich durch eng angelegte Verdichtungen beschreibt, verstärkt Brosch in diesem Fall mit starkem Druck und somit breiten Strichen, die einen Vergleich mit Alfred Kubin durchaus zulassen. Die Gestaltung des Regens (oder des Lichteinfalls) erinnert an die zeichnerischen Elemente von Wolf Huber, dem Brosch in weiteren zeichnerischen Experimenten aus dem Jahr 1910 folgt. Der zurückgenommenen Beschreibung des Himmels ist zu entnehmen, dass Brosch auch versuchte, das Bild auf die notwendigsten Elemente zu beschränken. Die Zeichnung „*Sonntag früh*“ präsentiert die durch die notwendigen Konturen und bildparallele Schraffuren gestaltete Industrielandschaft am unteren Bildteil, die im gekonnten Kontrast zu der ansonsten nahezu freigelassenen Bildfläche steht. (**Abb. 84**)

Die um 1911 entstandene Federzeichnung „*Drache hält den Mond umklammert*“ erweckt den Eindruck, Klemens Brosch hätte sich in diesen Jahren intensiv mit Alfred Kubins Frühwerk auseinandergesetzt. (**Abb.85**)

Das Blatt zeigt eine zu zwei Drittel sichtbare Mondkugel, auf der ein drachenähnliches Fabelwesen platziert ist, das mit seinen ausgebreiteten Schwingflügeln den Mond umfasst. Die helle Mondkugel, die durch reduzierte Lavierungen und sehr punktuelle Einsätze der Feder (im unteren Bereich der Kraterbildung) gestaltet ist, steht in hartem Kontrast zum monochromen schwarzen Hintergrund und dem dunkelgrauen Drachen. Das Tier ist allerdings sehr detailliert ausgearbeitet und wird durch die Tuschzeichnung in seiner körperlichen faltigen Struktur überzeugend geschildert.

Die Umsetzung einer Vision oder eines Traumes ist auch von Alfred Kubin in ähnlicher Form bekannt und es stellt sich die Frage, inwieweit Brosch im Alter von 17 Jahren mit dem Werk Kubins vertraut war. Es ist anzunehmen, dass der seit 1906 in Zwickledt angesiedelte Kubin auch auf den Oberösterreichler Klemens Brosch, der sich in seinem Werk mit zahlreichen Künstlern auseinandergesetzt hat, nicht ohne Eindruck geblieben ist. Auch Nowak-Thaller schildert mit Verwunderung, dass sich die *„im Wesen wie im Schaffen so verwandten Künstler einander nie begegnet [sind]“*.³⁷⁴

Klemens Brosch, der seit dem Ersten Weltkrieg einer schweren Rauschgiftsucht verfallen war und sich im Alter von 26 Jahren das Leben nahm, folgte der Tradition Goyas, indem er den Krieg in seinen Bildern kritisch thematisierte, wie die Tuschzeichnung *„Rückzug in Polen“* aus dem Jahr 1916 zeigt. (**Abb. 86**)

³⁷⁴ Nowak-Thaller 1991, S. 31.

4.7. Emmy Haesele

Die Bekanntheit der österreichischen Zeichnerin Emmy Haesele hielt sich lange Zeit in Grenzen, obwohl es sich bei dieser Zeichnerin nicht nur um eine bemerkenswerte Künstlerpersönlichkeit, sondern auch um eine persönliche und stilistisch prägsame Wegbegleiterin Alfred Kubins handelt.

Die – später lange Zeit verschwiegene – Romanze Haeseles mit Alfred Kubin wurde zu einer intensiven Beziehung, die sowohl in Haeseles, als auch in Kubins Werk einen starken Einfluss hinterlassen hat.³⁷⁵ Wie Barbara Wally beschreibt, wurde in der Auseinandersetzung mit Emmy Haeseles Werk „[...] immer wieder die Nähe, die Verwandtschaft, ja die Abhängigkeit ihres Schaffens vom Werk Kubins in den Vordergrund gestellt“³⁷⁶ und das „Dominieren des Weiblichen“ als „Zeichen des Triebhaften“³⁷⁷ interpretiert, was die Künstlerin stark belastete und von dem Bestreben, ihre Werke in der Öffentlichkeit auszustellen, vermehrt abhielt.³⁷⁸

Haeseles Leben und Werk wurde im Rahmen einer Ausstellung im Jahr 1993 erstmals umfangreich aufgearbeitet und erörtert. Die als Ausstellungskatalog erschienene Monographie „*Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk*“ wurde von Barbara Wally verfasst und gibt einen umfassenden Überblick über die Biographie und das Œuvre der Künstlerin.³⁷⁹

Emmy Haesele wurde am 8. Juli 1894 in Mödling geboren und entstammt einer großbürgerlich-liberal eingestellten Familie und verbrachte ihre Kindheit und Jugend vorwiegend in Wien. Obwohl das Zeichnen in dieser Zeit nicht unbedingt zu Emmy Haeseles größten Vorlieben zählt, spielen in ihrer Erinnerung die (teilweise von den Eltern verbotenen) illustrierten Märchenbücher von Hauff und Doré, sowie die Illustrationen Toulouse-Lautrecs eine übergeordnete Rolle. Die Kindheit Haeseles ist

³⁷⁵ Vgl. Kat. Ausst. Landegalerie Linz / Innviertler Volkskundemuseum 1995, S. 146.

³⁷⁶ Wally 1993, S. 160.

³⁷⁷ Wally 1993, S. 161, zitiert nach: Ernst Köller, Katalog zur Ausstellung E.H., Neue Galerie der Stadt Linz, Mai – Juni, 1948;

³⁷⁸ Wally nennt Haeseles erste eigene Ausstellung in Linz 1948 als Beginn für die angeführte Interpretation und Einordnung ihres Werks, die im Zuge von Eröffnungsreden, Presserezeptionen und Katalogtexten erfolgte. (Vgl. Wally 1993, S. 160 und die diesbezüglich angeführten Quellen.)

³⁷⁹ Die Ausstellung, für die der gleichnamige Katalog erschien, fand von 16. Oktober bis 14. November 1993 im NO Dokumentationszentrum St. Pölten, im Februar 1994 in der Galerie Lehner in Linz sowie im April/Mai 1994 im Museum Carolino Augusteum Salzburg statt. (Vgl. Kat. Ausst. St. Pölten / Linz / Salzburg 1993)

Die angegebenen biographischen Daten basieren auf der Forschungsarbeit von Barbara Wally.

geprägt von tief empfundenen Emotionen, Träumen und Angstvisionen, die sie später auch in ihrem zeichnerischen Werk thematisierte und interpretierte.³⁸⁰

Im Jahr 1916 heiratete sie ihren Jugendfreund Hans Haesele, mit dem sie eine Familie gründete³⁸¹ und 1919 nach Unken in Salzburg übersiedelte, wo Hans Haesele eine Stelle als Sprengelarzt übernahm. Obwohl das Paar die gemeinsame kulturelle Leidenschaft für Musik, Literatur und Kunst teilte und zu ihrem großen Freundeskreis unter anderem Stefan Zweig und Oskar A. H. Schmitz zählten, wurden sie auf Dauer nicht glücklich. In der Auseinandersetzung mit philosophischen Schriften Keyserlings, Blavatskys und der Lehre der Psychoanalyse C.G. Jungs, intensivierte sich der Kontakt zu Oskar A. H. Schmitz³⁸², der Emmy Haesele zum Zeichnen anregte und sie auf ihre Frage, „[...] *was Jung als Therapie verordnet hätte*“, ermutigte, ihre Gedanken intuitiv zu Papier zu bringen, indem sie zeichnete, „*egal was dabei herauskommt*.“³⁸³ Dieser entscheidende Impuls führte Emmy Haesele mit 37 Jahren zu einer besonders intensiven und vor allem emotional begründeten Zeichentätigkeit, die sie selbst mit folgenden Worten beschreibt: „*Nicht ich zeichne. Es zeichnet!*“³⁸⁴

Barbara Wally zieht in der Schilderung von Emmy Haeseles Frühwerk den logischen Vergleich zur Kunstauffassung der Surrealisten, die sie als „[...] *Ausschaltung der rationalen Steuerung, Befreiung und Freisetzung von unbewußten oder vorbewußten Vorstellungen, sodaß der schöpferische Prozeß sich in einer ‚automatischen Handschrift‘ vollzieht*“³⁸⁵, beschreibt.

Haeseles frühe Arbeiten, die um 1931 bis 32 entstanden, bestehen vorwiegend aus Buntstiftzeichnungen, die eine zentrale – meist weibliche – Figur, die von einer Phantasielandschaft umgeben, von einem Strahlenkranz beleuchtet oder einem Farbverlauf betont wird, darstellen. (**Abb. 87-88**)

³⁸⁰ Vgl. Wally 1993, S. 11f.

³⁸¹ Der Ehe entstammen zwei Kinder, Sohn Heinz und Tochter Lieselotte (genannt Mesi); (Vgl. Wally, in: Kat. Ausst. 1993, S. 12.)

³⁸² Schmitz, der Bruder Hedwig Kubins, beschäftigte sich ab 1915 intensiv mit der Psychoanalyse und unterzog sich einer Analyse bei C.G. Jung. Seinem Freundeskreis, zu dem auch die Haeseles zählten, berichtete er von seinen Erfahrungen (Vgl. Wally 1993, S. 14.)

³⁸³ Wally 1993, S. 14, zitiert nach Interview von M. Bruckner mit Emmy Haesele anlässlich der Ausstellung in der Galerie Schwarzer, Wien, in: Neue Illustrierte Wochenschau, Wien 6.2. 1977, Nr. 6, S. 6; Wally merkt an, dass das die Anregung Schmitz' vor Dezember 1931 stattgefunden haben muss, da dieser in jenem Monat verstarb. (Vgl. Wally 1993, S. 14)

³⁸⁴ Wally 1993, S. 14, zitiert nach: Interview mit M. Bruckner, siehe vorige Anmerkung.

³⁸⁵ Ebd. 1993, S. 15.

Die folgende Zeichnung zeigt den Ausblick in eine nahezu symmetrisch gestaltete Landschaft über deren Hügeln am Horizont eine Marienerscheinung zu sehen ist.

(Abb. 87) Am unteren Bildrand wird der Blick auf eine klaffende Öffnung im Erdboden gelenkt, in deren Mitte ein überdimensioniertes Gesicht eingebettet ist, aus dessen leeren Augen zwei Figuren steigen, die sich mit erhobenen Armen in Richtung der Madonna strecken. Der Zeichenstil, den Haesele in diesem Blatt des unmittelbaren Frühwerks anwendet, wirkt naiv und intuitiv, was durch die reduzierte Formensprache und die reine Farbigkeit noch eine zusätzliche Übersteigerung erfährt. Kubin stellt wenig später eine thematische Verbindung diese Zeichnung zu einem Blatt aus seinem Frühwerk, das den Titel „*Das Maul*“ trägt, her.

In ähnlicher Weise lässt sich auch die Zeichnung „*Das ausgeschossene Auge*“ beschreiben, wenngleich es sich kompositorisch nur mit dem vorhergehenden Beispiel in Beziehung bringen lässt. (Abb. 88) Die 1932 entstandene Ölkreidezeichnung präsentiert ein nahsichtig wiedergegebenes Frauenportrait, das von bläulich-gelben Farbverläufen umgeben wird. Dominiert wird das flächig gestaltete Bild durch den harten Kontrast zwischen der pastellartigen Farbgebung und dem makaberen Detail einer offenen dunklen Augenhöhle, aus der eine Schnecke hervorkriecht.

Wie Wally anmerkt, legt Haesele in dieser ersten Schaffensperiode noch keinen besonderen Wert auf die stilistische Umsetzung ihrer Bilder, sondern gestaltet diese in „[...] symbolträchtigen Kompositionen mit einem starken Zentrum“, in denen sich die Traumdeutungslehre C.G. Jungs in inhaltlicher und die „*mangelnde künstlerische Schulung*“ in technischer Hinsicht widerspiegeln.³⁸⁶

Sie selbst reflektiert über ihre zeichnerische Betätigung wie folgt:

„Daß es eine Welt jenseits der sichtbaren gibt und diese gleichsam durchweht und durchtränkt, war mir seit frühester Kindheit dunkel bewußt, denn dieselben vertrauten Personen konnten plötzlich wie fremde Dämonen und Gespenster aussehen, die altgewohnte heimatliche Umgebung veränderte in Sekundenschnelle ihr Antlitz und wurde kalt, starr und furchteinflößend.“³⁸⁷

Aus der Intensität, mit der Haesele Anfang der 1930er Jahre ihrer Zeichentechnik nachgeht, entsteht der Wunsch nach künstlerischem Austausch, den sie in der Kontaktaufnahme zu Alfred Kubin zu finden hofft.

³⁸⁶ Wally 1993, S. 15.

³⁸⁷ Barbara Wally, Emmy Haesele 1894 – 1987. Leben und Werk. Kindheit und Jugend, in: Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1994, S. 7; zit. Nach Emmy Haesele, Brief an Wolfgang Gurlitt, Unken, Jänner 1948 (Vgl. Wally 1993, S. 51.)

Im Mai 1932 findet ein erster Besuch der Haeseles in Zwickledt statt,³⁸⁸ und „[...] hinterlässt bei Emmy Haesele tiefgreifende Spuren.“³⁸⁹ Unter dem Eindruck dieser Begegnung wendet sie sich in regelmäßigen Abständen brieflich an Alfred Kubin, um sich mit ihm in philosophischen Fragen, Gedanken über zwischenmenschliche Beziehungen und nicht zuletzt die technischen Möglichkeiten der Zeichenkunst auszutauschen. Der rege Briefwechsel führte zum „*beiderseitigen Wunsch nach einem Wiedersehen*“³⁹⁰, welches sich daraufhin auch sehr bald ermöglichen lässt.

Die daraus resultierende Liebesbeziehung zwischen Kubin und Haesele dauerte von 1933 – als die Kubins die Sommerfrische in Unken verbrachten –³⁹¹ bis zur plötzlichen Trennung im Jahr 1936. Aus der Zeitspanne von 1932 bis 1951 ist ein sehr umfangreicher Briefwechsel der beiden erhalten, der in etwa 230 Briefe umfasst.³⁹²

Die Beziehung der beiden wurde von Hans Haesele und Hedwig Kubin weitgehend akzeptiert, sodass es daraufhin zwischen 1933 und 1936 zu mehreren Aufenthalten Emmy Haeseles bei Kubin in Zwickledt kommt, während diesen Besuchen Hedwig Kubin gezwungen war, das „*Feld [zu] räumen*“.³⁹³ Emmy Haesele nutzte diese intensive Zeit, die sie mit Alfred Kubin verbrachte kaum für ihre eigenen Zeichnungen, sondern sie „*hat vielmehr am Schaffensprozeß Kubins intensiv teilgenommen und die Fülle ihrer Eindrücke in sich verarbeitet*“³⁹⁴, worauf ihr Werk später unverkennbar Stellung bezieht.

Wie Wally hervorhebt, beschränkte sich der Einfluss, den Haesele zu dieser Zeit gewann, nicht lediglich auf die bedeutenden Impulse, die vom Werk Alfred Kubins ausgingen, sondern wurde durch die gut sortierte Bibliothek Kubins und seine beachtliche Kunstsammlung noch wesentlich erweitert. Die meisten der großen ‚Vorgänger‘ Kubins waren in dieser Sammlung vertreten und wurden bereits in vorliegender Arbeit genannt – unter ihnen befinden sich zum Beispiel Pieter Breughel,

³⁸⁸ Die Planung eines Treffens mit Kubin wurde bereits durch Oskar A. H. Schmitz initiiert, durch seinen Tod allerdings unterbrochen. (Vgl. Wally 1993, S. 15.)

³⁸⁹ Wally 1993, S. 16.

³⁹⁰ Ebd., S. 16.

³⁹¹ Hoberg, in: Kat. Ausst. Landesgalerie Linz 1995a, S. 241.

³⁹² Die Briefe befinden sich im Besitz des Kubin-Archivs München und wurden zum Teil 1943 von Emmy Haesele an Kurt Otte, dem Gründer des Kubin-Archivs übergeben. (Vgl. Wally 1993, S. 166) Einen Einblick in die Beziehung Kubins und Haeseles gibt, neben der von Barbara Wally verfassten Monographie, der von Brita Steinwendtner verfasste Roman „*Du Engel, du Teufel. Emmy Haesele und Alfred Kubin. Eine Liebesgeschichte*“, in dem eine Auswahl von Briefen veröffentlicht wurde. (Vgl. Brita Steinwendtner, *Du Engel, du Teufel. Emmy Haesele und Alfred Kubin. Eine Liebesgeschichte*, Innsbruck/Wien 2009.)

³⁹³ Wally 1993, S. 19.

³⁹⁴ Ebd., S. 21

Francisco de Goya, James Ensor, Honoré Daumier, Odilon Redon, Max Klinger, Félicien Rops und Edvard Munch.³⁹⁵

Mitte Februar 1936 ereilte Emmy Haesele ein schwerer Einschnitt, den sie nie endgültig verkraften konnte, da Kubin der Beziehung während eines gemeinsamen Aufenthalts in Zwickledt ein abruptes Ende setzte, dessen Ursache Haesele noch jahrelang versuchte, auf den Grund zu gehen und auf eine Wiedervereinigung hoffte.³⁹⁶

Der Auslöser für die Trennung wird einerseits in einem Ultimatum Hedwig Kubins, die schon sehr lange an der für sie belastenden Situation litt, oder aber in Emmy Haeseles nationalsozialistischer Gesinnung vermutet, zu der sie sich „[...] als Alfred Kubin ihre politische Einstellung als Motiv für die Entfremdung anführte, [...] nach dem Krieg zwar [...] [bekannte], begeisterte Befürworterin des Anschlusses gewesen zu sein, nie aber Hitler-Anhängerin.“³⁹⁷ Es erscheint durchaus plausibel, dass Kubin, der den Krieg Zeit seines Lebens verabscheute, diese Geisteshaltung nicht mit seiner persönlichen Grundhaltung vereinbaren konnte.³⁹⁸ Der Schlussstrich, den Kubin unter ihre Liebesbeziehung gezogen hatte – für Emmy Haesele eine niederschmetternde Wandlung – wurde zugleich zu einer Initialzündung für ihr weiteres zeichnerisches Werk, indem sie, „kurz nachdem sie Zwickledt geschockt verlassen [hatte], beginnt [...] wie fieberhaft zu zeichnen“³⁹⁹ und ihrem Schmerz auf diese Weise Ausdruck verleiht.

Die folgenden Zeichnungen Haeseles stehen ohne Zweifel zu einem großen Teil unter dem enormen Einfluss Kubins, dessen Zeichenstil sie sehr bewunderte und als Anregung für ihre eigenen Zeichnungen übernahm, allerdings in der intensiven Auseinandersetzung mit ihren Gefühlen und Sinneszuständen zu eigenen, individuellen Bildlösungen fand.

Die Zeichnungen „Vom Drachen gefangen“ (Abb. 89) und „Tod auf Kinderjagd“

³⁹⁵ Vgl. Wally 1993, S. 21; Der im Rahmen des Kubin-Projekts veröffentlichte Ausstellungskatalog *Kunstbeziehungen* gibt einen umfassenden Überblick über die Privatsammlung Kubins. (Vgl. Kat. Ausst. OÖ. Landesgalerie Linz 1995c)

³⁹⁶ Vgl. Wally 1993, S. 25f.

³⁹⁷ Ebd., S. 27; Haeseles Sohn Heinz war bereits in der Zeit vor dem Anschluss „[...] glühender Anhänger der nationalsozialistischen Ideologie, und auch ihr Mann, der 1938 Hitlers Rede im Salzburger Festspielhaus mit Begeisterung aufnahm, wird [zu dieser Zeit] aktiver Nationalsozialist.“ (Wally 1993, S. 27)

³⁹⁸ Nach eigenen Aussagen war Emmy Haesele Mitglied der NSDAP und erwog einen Austritt aus der Partei nach einem Überfall auf die Tochter Anfang 1940. Zu einem Austritt aus der Partei kam es auf Anraten der Tochter nicht, um Hans und Heinz Haesele nicht zu schaden, die sich als Soldaten an der Front befanden. (Vgl. Wally 1993, S. 28; zitiert nach: Brief Emmy Haeseles an die Baronin Helene von Thienen, Unken, 8. 9. 1948.)

³⁹⁹ Wally 1993, S. 25.

(Abb. 90) lassen motivisch sowie technisch sofort auf den charakteristischen Zeichenstil Kubins schließen.

Das in Blau- und Grüntönen gehaltene Blatt „*Vom Drachen gefangen*“ zeigt eine nackte Frau, die von einem riesenhaften Fabeltier umfangen wird. Das gesamte Bild – insbesondere der Hintergrund – ist von einem Netz zackiger Schraffuren umspannt, das im unteren Bereich die spiegelnde Struktur einer Wasseroberfläche nachahmt. Der Körper des Tieres hingegen wurde in kleinen nervösen Bögen umschrieben, deren zarte Linienführung sich gut erkennbar von den energisch gesetzten Hintergrundstrichen absetzt.

Während diese Zeichnung das von Kubin häufig gewählte *Horror vacui*-Motiv aufnimmt, gestaltet sich der „*Tod auf der Kinderjagd*“ in wesentlich reduzierter Formensprache. Das Hauptmotiv des Bildes besteht aus einer personifizierten Darstellung des Todes, die diesen als Jäger verkleidet umsetzt. Die zentrale Gestalt trägt neben der für Jäger typischen Kleidung, seine erlegten Trophäen besonders makaber zur Schau, indem es sich bei diesen um Säuglingsleichen handelt, die dem Tod wie ein Patronengürtel diagonal um den Brustkorb geschnallt sind, und er sich mit dem Handgriff des Gewehrs auf einem toten Baby abstützt.

Nicht nur der Zeichenstil ist hier wesentlich anders, indem auf flächenfüllende Schraffur – wie anhand des vorigen Beispiels gezeigt – verzichtet wird, sondern auch die Farbigkeit betont die Stimmung dieser Zeichnung in ihren verwaschenen, erdigen Tönen in völlig unterschiedlicher Form. Mit auf das Wesentliche konzentrierten, feinen Strichen beschreibt Haesele die Hauptperson und die beiden im Hintergrund flüchtenden Bäuerinnen, mit hellen Lavierungen und minimalistischen Strichen den Himmel und die Landschaft.

Kubin, mit dem sich Haesele nach wie vor brieflich austauscht, schreibt in einem Brief vom April 1938:

„*Mein liebstes Z.U.W. (Zwillingsurweib)*⁴⁰⁰ *Wieder bin ich tief erstaunt über das Viele, das Du vorweisen kannst – in dieser Collection ist eigentlich jedes Stück von gleichem Niveau, das Du Dir erarbeitet hast – und so dürfte es auch bleiben. Ich bin schmerzhaft immer betroffen, wenn ich „Zwickledt-Anklänge“ sehe, dieses mal sind es besonders eindringliche. Deine Kunst ist ja symbolische*

⁴⁰⁰ Kubin und Haesele nutzten in Briefen gegenseitig die Kosenamen „Zwillingsurmann“ (Abk.: „Z.U.M.“) und Zwillingsurweib (Abk.: Z.U.W.); beziehungsweise nimmt Kubin im Briefwechsel die Figur von „Ali, dem Schimmelhengst“ an (der Kosenamen entstammt dem 1932 veröffentlichten gleichnamigen Mappenwerk)

*Ausdruckskunst. In dieser Grundanalyse in meinem Ausdruck ganz verwandt – ich trachte nur nach Fuss-fassen-Können im rein künstlerischen Sinn – daher lässt sich eine positive Kritik für ästhetische Gesichtspunkte nicht so geben [...]“.*⁴⁰¹

Die Kriegsjahre zwischen 1940 und 43 bedeuteten für Haesele eine Serie von Verlusten, die begonnen vom Tod ihres Sohnes im Frankreichfeldzug, über schwere Schuldgefühle bis zum schwindenden Lebenswillen ihres Mannes (und ihr selbst) reichten, was sie dazu veranlasste, sich im Oktober 1943 freiwillig zum Kriegsdienst zu melden.⁴⁰²

Nachdem 1944 Haeseles Schwiegersohn und ihr Mann dem Krieg zum Opfer fielen, wurde sie selbst im Juli 1945 von der amerikanischen Besatzung aufgrund von unerlaubtem Waffenbesitz zu einer halbjährigen Haftstrafe verurteilt, in der sie ihre „*Lebenserinnerungen*“ niederschreibt. Nach einer Zeit von sechs Jahren, in denen sich Haesele nur sehr selten dem Zeichnen widmen konnte, begann sie nun sofort wieder zu zeichnen. Wally bezeichnet die Resultate als „*bedeutendste Arbeiten ihres Lebenswerkes*“, im Zuge derer sie sich nun „*[...]vollständig vom Vorbild Kubins gelöst und sich [...] eine eigenständige Themenwelt [geschaffen hat]*“. ⁴⁰³

Neben Zeichnungen, in denen sie ihre Kriegserlebnisse thematisiert, (**Abb. 91**) entstehen in Folge zahlreiche Blätter, die Haeseles übliche Vorliebe für Tierdarstellungen um artistische Zirkuselemente sowie romantische Frauenportraits erweitern. (**Abb. 92**) Stilistisch gesehen „*[...] hat Emmy Haesele ihre Zeichentechnik mit der Tuschfeder in dieser Werkphase perfektioniert und erweitert. Sie arbeitet mit Schraffuren, die sie kreuzweise übereinanderlegt und gespinstartig strukturiert. Dadurch erreicht sie verschiedene, sehr differenzierte Grade der Dichte, der Plastizität, der Dynamik, der Lichtwirkung. Weiße Höhungen verstärken die Lichteffekte und die Kontrastwirkungen.*“⁴⁰⁴

Ein essentielles Element in Haeseles Zeichnung entwickelt sich aus dem Aufbau kleiner Staffagefiguren, die in Summe ein skulpturales Menschengewirr bilden, wie dies besonders treffend am Beispiel „*Maria mit Kind inmitten einer sündigen Stadt*“ veranschaulicht werden kann. (**Abb. 93**)

Die Zeichnungen dieses Lebensabschnitts zeugen außerdem von einer zunehmenden

⁴⁰¹ Wally 1993, S. 121; zitiert nach Kubin, Brief an Emmy Haesele, Zwickledt, 2. 4. 1938.

⁴⁰² Haesele wurde als Flak-Waffenhelferin eingesetzt und äußert durch diese Erfahrung Verständnis für den vom Krieg so begeisterten Sohn und das „unbeschreibliche Gefühl: ein Teil dieses Ganzen zu sein!“ (Wally 1993, S. 29, zitiert nach: Brief Emmy Haeseles an Dr. Kurt Otte, 23. 10. 1943)

⁴⁰³ Wally 1993, S. 31.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 31.

Religiosität, die Emmy Haesele Anfang der 1950er Jahre verfolgte. Die Jahre von 1948 bis 1956, in denen Haesele in Bad Aussee wohnhaft ist, gehören zu den produktivsten ihres Lebens. Nach 1956 und dem mit der Pflege ihrer kranken Mutter einhergehenden Umzug nach Wien, spricht Wally vom Spätwerk der Künstlerin, das sich in einem fester betonten Federstrich und starkkonturigen, die gesamte Bildfläche benetzenden Darstellungen manifestiert. In Wien suchte sie Kontakt zur zeitgenössischen Galerienszene, insbesondere der Galerie Nächst St. Stephan und befreundete sich mit Ernst Fuchs, dessen phantastischen Realismus sie besonders schätzte.⁴⁰⁵

Der Tod Alfred Kubins 1959, dem sie bis an ihr Lebensende über die Maßen verbunden blieb und in den vergangenen Jahren sporadischen Briefverkehr gepflegt hatte, bedeutete für Emmy Haesele im Jahr 1959 einen schweren Schicksalsschlag.

Gerhard Stenzel findet eine schlüssige Differenzierung auf inhaltlicher Ebene zwischen Kubins und Haeseles Kunst, die er in folgenden Worten schildert:

*„Der erste Eindruck von Emmy Haeseles Blättern mag Kubin sein. Jedes nähere Zusehen aber zeigt Haesele und nicht Kubin. [...] Emmy Haesele kommt von sich her. Was bei ihr Bild wird, ist Ich oder Bild vor einem Ich. Sie zerreißt dieses Ich, durchdringt es schmerzlich immer wieder, dieses Ich des modernen Geistigen, das sich sonst gern als ein festgegründetes Ganzes nimmt.“*⁴⁰⁶

Die im Folgenden präsentierte Künstlerin Unica Zürn teilt mit Alfred Kubin zum einen die künstlerische Doppelbegabung, die sie sowohl in der Literatur, als auch in der bildenden Kunst tätig werden ließ. Zum anderen verbindet die beiden, dass für sie die Zeichenkunst zur absoluten Notwendigkeit wurde, in der sie (wie auch Emmy Haesele) das Erlebte verarbeiteten.

⁴⁰⁵ Vgl. Wally 1993, S. 40f. Eine erste Ausstellung Haeseles in Wien fand 1961 in der kleinen Galerie von Ernst Fuchs statt.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 161, zitiert nach: Gerhard Stenzel, Kat. Ausst. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, 1951.

4.8. Unica Zürn

Die surrealistische Schriftstellerin und Zeichnerin Unica Zürn wurde „[...] in den 1950er Jahren, der späten Phase des Surrealismus, hauptsächlich als Freundin von Hans Bellmer und [...] als seine ‚Schöpfung‘ wahrgenommen.“⁴⁰⁷

Unica Zürn ließ sich allerdings keinesfalls lediglich auf „[...] die Rolle der Muse und Geliebten [...]“⁴⁰⁸ eines berühmten Künstlers reduzieren, sondern „[...] war Schriftstellerin und hatte sich auch schon mit dem Malen beschäftigt, lange bevor [Bellmer] sie mit dem Anagramm-Dichten⁴⁰⁹ bekannt machte und zum Zeichnen ermutigte.“⁴¹⁰ Karoline Hille bezeichnet die Künstlerin in ihrem Buch „*Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus*“ als „Grenzgängerin“.⁴¹¹ Diese Beschreibung erscheint bei Lektüre Zürns Biographie durchaus zutreffend, da sich zahlreiche turbulente Zeitspannen in ihrem bewegten Leben ereigneten, welchem sie - letztlich endgültig grenzüberschreitend - ein frühes Ende setzte.

Sehr wesentlich für das Verständnis Zürns gesamten Œuvres ist die Tatsache, dass die Künstlerin bereits vor ihrer Beziehung zu Bellmer durch schmerzliche Einschnitte in ihrer Jugend⁴¹² und Ehe⁴¹³ eine pessimistische Prägung erhielt, die sich unverrückbar in ihrer Psyche manifestierte. Von den vorhergehenden Schicksalsschlägen getrieben, beginnt Unica Zürn „[...] wie ihr Vater zu schreiben“ und es entsteht bis 1955 eine beachtliche Serie von „[...] über 100 Kurzgeschichten und Erzählungen, die in nahezu allen Berliner Zeitungen erscheinen.“⁴¹⁴

⁴⁰⁷ Hille 2009, S. 150; Unica Zürn und Hans Bellmer waren beginnend von Herbst 1952 ein Paar. (Vgl. Hille 2009, S. 149)

⁴⁰⁸ Ebd., S. 150.

⁴⁰⁹ Zürn selbst beschreibt Anagramme als „[...] Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines Wortes oder Satzes entstanden sind.“ (Hille 2009, S. 155, zitiert nach: Unica Zürn, *Der Mann im Jasmin*. Eindrücke einer Gesichtskrankheit, Gesamtausgabe, Bd. 4.1., 1988, S. 148) Im autobiographischen Werk „*Der Mann im Jasmin*“ verarbeitete Zürn ihr Leben, das ab 1960 von ihrer psychischen Krankheit geprägt war. (Vgl. Hille 2009, S. 162f.)

⁴¹⁰ Hille 2009, S. 154.

⁴¹¹ Ebd., S. 148.

⁴¹² Wie Hille darlegt, litt die (1916 in Berlin) geborene Unica Zürn besonders stark unter der Scheidung ihrer Eltern, der einhergehenden Versteigerung des gemeinsamen Hauses 1924 und dem Tod ihres Vaters 1939 sowie ihres Bruders im Zuge des Russlandfeldzuges. (Vgl. Hille 2009, S. 154. / Vgl. Kat. Ausst. Berlin/Bochum/Bremen 1998/99, S. 7.)

⁴¹³ Zürn heiratete 1942 den 20 Jahre älteren Erich Laupenmühlen; aus dieser Ehe stammen Tochter Katrin (geb. 1943) und Sohn Christian (geb. 1945). Die Scheidung 1949 wurde (trotz Untreue) zugunsten des Mannes vollzogen, der aufgrund der Mittellosigkeit Zürns das alleinige Sorgerecht erhielt. (Vgl. Hille 2009, S. 154.)

⁴¹⁴ Hille 2009, S. 154.

Nach einer dreijährigen Beziehung mit dem Maler, Schauspieler und Tänzer Alexander Camaro, der sie zum Malen inspirierte, lernte Unica Zürn im Herbst 1953 auf einem Vernissagebesuch Hans Bellmer kennen, dem sie bis zu ihrem Tod 1970 verbunden blieb. Durch die Beziehung mit Bellmer erhielt Zürn den substantiellen Impuls, sich der Zeichnung zu widmen, was sie ab 1953 auch intensiv verfolgte. Die bereits zu Beginn vorweggenommenen Anagrammgedichte, die Unica Zürn selbst als „[...] *Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines Wortes oder Satzes entstanden sind*“, ⁴¹⁵ beschreibt, stammen aus dieser Zeit und dem bedeutenden Einfluss Bellmers. ⁴¹⁶

Helga Lutz findet die passende Formulierung für eine Analyse der Dichtkunst Zürns, die sich allerdings ebenso schlüssig als Beschreibung ihrer Zeichenkunst übernehmen ließe:

„Die unendliche Zahl der Möglichkeiten, die Vieldeutigkeit und Dynamik, die sprachlichen Metamorphosen entgrenzen den Text und lassen sich damit, ebenso wie Zufall und Überraschung im surrealistischen Kontext verorten. Dabei bewegen sich Unica Zürns Grenzüberschreitungen nicht nur innerhalb des Textes, sondern spielen auch mit den Gattungen, verweben Schrift und Bild in den von ihr ab etwa 1960 entwickelten, ganz eigenen, einzigartigen Anagramm-Zeichnungen zu ‚geheimnisvoll hybriden Mischformen‘.“ ⁴¹⁷

Anhand eines Beispiels dieser Anagramm-Zeichnungen kann der für Unica Zürn charakteristische Zeichenstil abgelesen werden, dem sie in ihrer unverwechselbaren Formensprache im Grunde ihr gesamtes zeichnerisches Schaffen treu bleibt. (**Abb. 94**)

Die kleinteilige Tuschfederzeichnung ⁴¹⁸ erinnert in ihrer ornamentalen Formensprache an die unter dem Mikroskop sichtbaren Bestandteile von Zellen oder an ein unförmiges Phantasiegebilde, das von Zürn in ihrer „[...] *mäandernden und sich immer neu verzweigenden, das Blatt überwuchernden Linie* [...]“ ⁴¹⁹ gestaltet wurde.

Die Zeichnungen, die von Unica Zürn übrigens nie mit Titeln versehen wurden, ⁴²⁰ weisen zwar grundsätzlich keinen direkten Zusammenhang mit den Texten auf, jedoch wurde im Rahmen des 1954 veröffentlichten Bildbandes „*Hexentexte*“, jeweils eine Zeichnung einem Gedicht zur Untermalung zugeordnet. (**Abb. 95**)

⁴¹⁵ Hille 2009., S. 154.

⁴¹⁶ Vgl. Ebd., S. 154.

⁴¹⁷ Ebd., S. 156, zitiert nach: Helga Lutz, *Schriftbilder und Bilderschriften. Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn*, Stuttgart 2003, S. 8f.

⁴¹⁸ Unica Zürn verwendete schwarze Chinatinte, die sie in ihren späteren Werken auch mit dem Einsatz von Aquarellfarben kombinierte. (Vgl. Hille 2009, S. 157.)

⁴¹⁹ Hille 2009, S. 157.

⁴²⁰ Vgl. Kat. Ausst. Berlin/Bochum/Bremen 1998/99, S. 213.

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass Unica Zürn, die durch ihre Partnerschaft mit Hans Bellmer viele der wichtigsten Vertreter des Surrealismus kennenlernte,⁴²¹ in ihren Bildern dem Leitbild des Surrealismus folgte, in der Umsetzung allerdings schon von Beginn an einen sehr persönlichen Weg verfolgt. Ihre Zeichnungen werden – anders als bei den meisten bisher erwähnten Künstlern – kaum durch Parallel- oder Kreuzschraffuren, sondern durch eine enorme Vielfalt verschiedenster Ornamente strukturiert, die in Summe ein breites Interpretationsfeld für die inhaltliche Thematik der Bilder aufwerfen.

Ein sehr wesentlicher Lebensabschnitt Zürns ist das Jahrzehnt vor ihrem Selbstmord, in dem sie sich in „*tiefsten und hoffnungslosen Depressionen*“⁴²² befand, was sich in den Zeichnungen aus dieser Zeit widerspiegelt. Die schwere Sinnkrise ereilte die Künstlerin im Jahr 1960, als sich Hans Bellmer von ihr trennte, was zu einer Zwangseinweisung während eines Berlin-Aufenthalts führte, nach dem sie 1961 wieder zu Bellmer nach Paris zurückkehrte.⁴²³

*„Damit beginnt eine zehnjährige Klinik-,Karriere‘, immer wieder unterbrochen durch gesunde Phasen, erneute Trennungen, den Umzug in die größere Wohnung, Selbstmordversuche, gelegentliche Treffen mit den geliebten Kindern, Zeichnen und Schreiben.“*⁴²⁴

Ein beachtlicher Umstand ist, dass sich Unica Zürn während dieses Lebensabschnitts beinahe täglich zeichnerisch betätigte und außerdem eine Autobiographie mit den Eindrücken ihrer Krankheit verfasste, die 1967 im Rahmen einer Ausstellung veröffentlicht wurde.⁴²⁵ (**Abb. 96**)

Die Zeichnungen, die aus dieser Zeit stammen, zeigen die für Unica Zürn typische Formensprache, die sie weiterhin verfolgte. Zudem entwickelten sich viele Bildelemente dieser Phantasiegefüge vermehrt zu gleichzeitig frontal, als auch im Profil wiedergegebenen Gesichtern. Eine übergeordnete Rolle spielte weiters die Darstellung von Augen, die sich in die detaillierten, gespinstartigen Zeichnungen einfügen.

⁴²¹ Dazu zählten unter anderem André Breton, Max Ernst, Dorothea Tanning und Man Ray. (Vgl. Hille 2009, S. 158.)

⁴²² Hille 2009, S. 162.

⁴²³ Vgl. Ebd., S. 162.

⁴²⁴ Ebd. 2009, S. 162.

⁴²⁵ Die Ausstellung fand vom 28.4. – 4.6. 1967 in der Galerie Brusberg in Hannover statt. (Vgl. Hille 2009, S. 163 und S. 185.)

1970 kommt es nach einer letzten Aussprache mit Hans Bellmer in Paris zum tragischen Selbstmord Unica Zürns, die sich aus dem sechsten Stock, „*der gemeinsamen neuen Wohnung*“⁴²⁶ stürzt.

⁴²⁶ Hille 2009, S. 163.

4.9. Othmar Zechyr

Der 1938 in Linz geborene Othmar Zechyr steht nicht nur in seiner konsequent verfolgten Vorliebe für das Medium der Federzeichnung in der Tradition Alfred Kubins, sondern auch in seiner Formensprache. Der Künstler ist vorwiegend für seine, ausschließlich in Federzeichnung oder Radierung ausgeführten, technischen Konstruktionszeichnungen und Berggebilde bekannt, die er in stilisierender Form verändert und umsetzt. (Abb. 97)

Auf den ersten Blick ist die Inspiration durch Kubins Werk eventuell nicht klar erkennbar, da Zechyr, der sich nach eigenen Aussagen lange und intensiv mit dem Werk Kubins auseinandergesetzt hat, im Laufe der Zeit bemühte, sich von den festgefahrenen Einflüssen zu verabschieden und „[...] *alles illustrative aus [seinem] Bewusstsein [auszuschalten]*“.⁴²⁷

In einem anlässlich des „Kubin-Projekts 1995“ veröffentlichten Gesprächs Zechyrs mit Jutta Skotan,⁴²⁸ gibt der Künstler aufschlussreichen Einblick in seinen persönlichen Zugang zum Phänomen Kubin.

Die Kindheit und Jugend, die Othmar Zechyr in Linz verbrachte, bietet zuallererst die wesentliche Grundlage für die Affinität zu Kubin, die Zechyr basierend auf der „geographischen“ auch als „atmosphärische“ Nähe bezeichnet,⁴²⁹ der man sich in dieser Region kaum entziehen kann.

*„Kubin ist eine Legende. Und dann sah ich die ersten Zeichnungen. Mir kamen auf einmal diese Zeichnungen immer näher und näher. Und die ganze Welt war zu ergreifen. Ich spreche von meiner Jugend, als Kubin ein Mythos wurde, und von der Magie, Suggestion und nahezu hypnotischen Kraft, wo sich diese Sache auch verankert.“*⁴³⁰

Zechyr beschreibt, zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit in den Bann der „eigenartigen Magie“ gezogen worden zu sein, derer – und den „kubinesken“ „Geschichten aus den Zwischenbereichen“ – man sich nur schwer wieder entziehen könne.⁴³¹

⁴²⁷ Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 174 (zitiert nach einem Gespräch Jutta Skokans mit Othmar Zechyr über seine Beziehung zu Alfred Kubin, 1995)

⁴²⁸ Vgl. Ebd., S. 172-174.

⁴²⁹ Ebd., S. 172 (zitiert nach einem Gespräch Jutta Skokans mit Othmar Zechyr über seine Beziehung zu Alfred Kubin, 1995)

⁴³⁰ Ebd., S. 172 (zitiert nach einem Gespräch Jutta Skokans mit Othmar Zechyr über seine Beziehung zu Alfred Kubin, 1995)

⁴³¹ Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 172

*„Auch die Inhalte, die Symbole, diese Obsessionen und die Bereiche in denen er gearbeitet hat: der Traum, die Erotik, die Bereiche zwischen Dämmerung, Angst und Schrecken... Lauter Erscheinungsformen, die ins Unterbewusstsein gehen. Auch bei mir. Und erst nach vielen Jahren hat sich mein Unterbewusstsein gelöst von diesem Bann und mein Bewusstsein begann, sich dieses Werk und die Zeichnungen näher zu betrachten.“*⁴³²

Bei Lektüre dieser Zeilen verwundert es nicht, dass Zechyr folglich der Technik Kubins treu blieb, auch wenn er sich in seinem Schaffen inhaltlich in eine andere Richtung bewegte.

Nach dem Schulabbruch im Jahr 1953 beginnt Zechyr eine Lithographen- und Graveurlehre, die er 1954 ebenfalls vorzeitig beendete,⁴³³ deren Einfluss in seinem Werk in Bezug auf die beeindruckenden graphischen Fähigkeiten allerdings durchaus zum Tragen kommt. Nach wiederholten Schwierigkeiten mit den Obrigkeiten folgten für Othmar Zechyr eine Haftstrafe und mehrere Aufenthalte in Erziehungsheimen.⁴³⁴

In dieser Zeit vermutet Gernot Heiss die Entstehung des „[...] späteren Auftreten und Verhalten, das ihn zum Inbegriff des exzessiv lebenden Künstler-Bohemien machte.“⁴³⁵

Entgegen Zechyrs Ruf als „*Enfant terrible*“, belegen Aussagen seiner Familie und Lehrer, dass er sich schon als Kind durch seine akribische Ordnung auszeichnete, die sich später besonders im Zuge seiner graphischen Tätigkeit manifestierte und als charakteristisches Element sein Werk entscheidend prägte.⁴³⁶

Nach der Entlassung aus Kaiser-Ebersdorf und dem absolvierten Militärdienst, inskribierte sich Zechyr als Gasthörer der Akademie der Bildenden Künste für das Studium der Malerei, das er allerdings nach eigenen Aussagen nur 14 Tage lang verfolgte und sich in Folge in mit Tusche, Aquarell, Kohle, und Farbstift ausgeführten Landschaftsstudien versuchte.⁴³⁷

Besonders einprägsam zu dieser Zeit ist die seit damals verfolgbare Entwicklung des

⁴³² Kat. Ausst. Landesgalerie Linz 1995b, S. 172 (zitiert nach einem Gespräch Jutta Skokans mit Othmar Zechyr über seine Beziehung zu Alfred Kubin, 1995)

⁴³³ Vgl. Heiss 2001, S. 10f. Heiss führt an, dass die Graveur- und Lithographenlehre auf Empfehlung von Lehrern und Psychologen begonnen wurde, da sein Interesse – abgesehen vom Lesen – in seiner Schulzeit nur dem Zeichnen galt, dem er sich bereits damals exzessiv widmete. (Vgl. Heiss 2001, S. 12.)

⁴³⁴ Zwei Aufenthalte erfolgten in der *Bundesanstalt für Erziehungsbedürftige* in Kaiser-Ebersdorf. (Vgl. Heiss 2001, S. 11.)

⁴³⁵ Ebd., S. 11.

⁴³⁶ Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 172 (zitiert nach einem Gespräch Jutta Skokans mit Othmar Zechyr über seine Beziehung zu Alfred Kubin, 1995)
„*Sein Drucker Rudi Hörschlager berichtet über die äußerste Genauigkeit und das Qualitätsbewußtsein – Arbeitsprinzipien, für die Zechyr begeistern konnte.*“ (Heiss 2001, S. 12.)

⁴³⁷ Vgl. Heiss 2001, S. 11.

expressiven Strichs, der für Zechyrs Œuvre von grundlegender Bedeutung ist. Die Zeichnungen wurden in einer ersten Ausstellung gemeinsam mit 18 Ölbildern präsentiert; letztendlich kristallisierte sich aber schon zu dieser Zeit die Präferenz für die Kunst der Graphik aus Zechyrs Schaffen heraus.

Als ausschlaggebend für diese Entwicklung in Zechyrs Werk, kann die wiederholte Teilnahme an der im Rahmen der Salzburger Sommerakademie veranstalteten „*Schule des Sehens*“ Oskar Kokoschkas angesehen werden. Den zahlreichen Naturstudien der 60er Jahre, die unter anderem durch Aufenthalte in Spanien und den Niederlanden geprägt wurden,⁴³⁸ folgte 1968 die Übersiedlung nach Wien, wo Zechyr mit seiner Familie sesshaft wurde,⁴³⁹ und eine Phase besonders großer Produktivität, in der sich Zechyrs Interesse für Technik und Maschinen in seiner Zeichenkunst manifestierte.

(Abb. 98)

Die folgenden, von der Comic-Kunst inspirierten Zeichnungen perspektivische Darstellung technischer Objekte ähneln dynamisch aufgeladenen Konstruktionszeichnungen und tragen die stimmigen Titel „*Crashes*“ und „*Flugobjekte*“.⁴⁴⁰ **(Abb. 99)**

Die turmartig konstruierten Berge wurden schließlich zu Zechyrs unverkennbaren Markenzeichen und wurden vom Künstler in den verschiedensten Variationen und Ansiedlungen immer wieder wiederholt. **(Abb. 100)**

⁴³⁸ Vom Kennenlernen seiner Frau Anja beginnend, verbrachte Zechyr die Jahre 1965-67 in Spanien und den Niederlanden, wo ihn die Kargheit der Landschaften zu den späteren Wüsten- und Dünenlandschaften inspirierte. (Vgl. Heiss, in: Zechyr 2001, S. 12.)

⁴³⁹ Tochter Semirah wurde 1966, Sohn Wassily 1968 geboren. (Vgl. Heiss, in: Zechyr 2001, S. 12f.)

⁴⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 13.

Wie Wolfgang Müller-Thalheim schlüssig darlegt, würde man insbesondere in der Betrachtung von Alfred Kubins subtilen ‚dämonischen‘ Frühwerks, den Zeichner nicht zwingend mit Humor und Satire assoziieren.⁴⁴¹ In dem bereits präsentierten Blatt „18. August 1913“, das im Rahmen des Vergleichs Alfred Kubins mit Paul Klees angesprochen wurde, wurde der Hang Kubins zur satirischen Zeichnung schon erwähnt. (Abb. 40) Humorvolle Blätter sind in Kubins Œuvre auch bei weitem keine Seltenheit dar, sondern lassen sich als große Vorliebe des Künstlers insbesondere in seinem Schaffen nach 1916 nachweisen. Die undatierte aquarellierte Federzeichnung „Dressurakt“ kann als Beispiel für die – zum Großteil färbig gestalteten – Karikaturen herangezogen werden. (Abb. 101)

Paul Flora beschreibt als Karikaturisten tätige Künstler, zu denen er neben Kubin unter anderem auch Callot, Goya und Ensor zählt, als „*Seismographen ihrer Zeit*“⁴⁴², deren „*Federn und Pinsel [...] in Wahrheit keine Angriffswaffen [sind], sondern [unzulängliche] Verteidigungsinstrumente*“ gegen die „*Schamlosigkeiten der Politik und der Zivilisation, unter den Massen, den Maschinen und der menschlichen Dummheit.*“⁴⁴³

Dieser Versuch einer Charakterisierung der satirischen Zeichenform impliziert den Einsatz der Federzeichnung, dem als bevorzugtes Medium der Karikaturisten auch eine übergeordnete Bedeutung zukommt.

Im Folgenden soll eine Auswahl von Zeichnern vorgestellt werden, die in ihrer graphischen Versiertheit eine subtile Verbindung von Morbidität und Humor erzeugen. Das besondere Augenmerk liegt auf der zeichnerischen Umsetzung der Zeichnungen, die den Bogen von großflächigen, das gesamte Blatt benetzenden Schraffuren bis zu einer auf das Notwendigste reduzierte Linienführung spannt.

Die Auseinandersetzung mit Kubins Werk steht hier nicht zwingend an erster Stelle, eine formal-ästhetische Verwandtschaft lässt sich jedoch in jedem Fall der angeführten Zeichenstile verorten.

Letztendlich erweist sich als wenig verwunderlich, dass sich einige der Karikaturisten intensiv mit dem vielseitigen Œuvre Kubins und seiner Zeichentechnik beschäftigten.

Dazu ist in besonderem Maße Paul Flora zu zählen, der einen sehr persönlichen Bezug zu Kubin aufweist, wie im Folgenden dargelegt wird.

⁴⁴¹ Vgl. Müller-Thalheim 1995, S. 103.

⁴⁴² Flora 1997, S. 17

⁴⁴³ Ebd., S. 18.

4.10. Paul Flora

Der große Bewunderer und Kubin-Freund Paul Flora fand, inspiriert durch das Zeichenschaffen Alfred Kubins, selbst zu seiner äußerst produktiven und bemerkenswerten graphischen Tätigkeit.

Die Beschäftigung Paul Floras mit Leben und Werk Alfred Kubins beschränkte sich jedoch nicht ausschließlich auf die Zeichnung, sondern er widmete dem „*Kartograph des Schattenreiches*“⁴⁴⁴, wie er Kubin unter anderem bezeichnete, auch mehrere Texte, zu denen allen voran der Aufsatz „*Alfred Kubin – Ein Fischer im Drüben*“, zählt.⁴⁴⁵ Unter diesem Titel entstand außerdem ein Film Floras über Alfred Kubin.⁴⁴⁶

In einer Passage aus seinen Lebenserinnerungen bringt Flora das Interesse an Kubin mit Erinnerungen seiner Kindheit im Haus seines Großvaters in Zusammenhang, dessen aus den 1880er Jahren stammende Interieur Flora später in den Zeichnungen Alfred Kubins wiedererkennt.⁴⁴⁷

*„Und so begann ich zu zeichnen, anfangs reine Kubin-Imitationen, aber da jeder Künstler Dinge hervorbringt, die in seinem Wesen verborgen sind, wurden es mit der Zeit eigenständige Zeichnungen, wenn mich auch die Kubinischen Unheimlichkeiten immer ein wenig beeinflusst haben und meine Verehrung für den Meister mich immer geleitet hat.“*⁴⁴⁸

Wie auch für Kubin bedeuteten für Flora die Zeichenfeder, ein Bleistift und hochwertiges Papier die wichtigsten benötigten Grundlagen im Schaffen seiner Kunst.⁴⁴⁹

Magdalena Hörmann nennt als elementare Charakteristika der Zeichenkunst Floras die bereits sehr früh entwickelte resolute Strichführung, die sich durch eine „[...] dünne Parallellinie, die sich zu schwarzen Partien verfestigen kann“, den „[...] aus einer einzigen Bewegung heraus entwickelten Linien von beliebiger Länge, [...] die durchaus imstande sind, nicht bloße Kontur zu bleiben, sondern Körper saftig und füllig zu umschreiben [...]“⁴⁵⁰ auszeichnet.

Außerdem manifestierte sich bereits im Frühwerk die für Flora typische Kreuzschraffur,

⁴⁴⁴ Paul Flora 1996, S. 114.

⁴⁴⁵ Vgl. Paul Flora 1996, S. 100-118.

⁴⁴⁶ Den Film „*Ein Fischer im Drüben*“ drehte Paul Flora in den Jahren 1889-91 für den ORF.

⁴⁴⁷ Vgl. Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 164.

⁴⁴⁸ Kat. Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 164, zitiert nach: Paul Flora 1995.

⁴⁴⁹ Vgl. Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 2002, o. S.

⁴⁵⁰ Ebd., 2002, o. S.

die in einem großen Teil seiner Zeichnungen ein „feines Dickicht abstrakter Linienübungen“⁴⁵¹ erschufen.

Die besondere Orientierung an Kubins Zeichenstil zeigt sich im Frühwerk Floras am Beispiel des 1940 entstandenen Blattes *„Beschwingte Heimkehr“* besonders deutlich. **(Abb. 102)** Die Zeichnung gibt den Blick in eine Straßenflucht frei, die von starken Federstrichen und resoluten zackigen Schraffuren dominiert wird.⁴⁵² Die Oberflächen und Schattenwerte differenzieren sich durch die abwechselnd diagonale, horizontale und vertikale Strichführung, die dem Blatt eine illustrative Dynamik verleiht. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass sich der charakteristische Zeichenstil Floras, der sich vor allem durch die zarte Linie und die kreuzförmige Binnenschraffur auszeichnet, zu dieser Zeit noch nicht entwickelt war, wie Flora in vorhergehendem Zitat mit den *„reinen Kubin-Imitationen“*⁴⁵³ des Frühwerks veranschaulicht.

Vergleiche mit Paul Klees Strichführung bieten sich in Paul Floras Werk besonders an, da Flora, ähnlich wie Klee, *„die Linie als sorgsames, zugleich raffiniertes Erzählinstrument [einsetzte] [...]“*⁴⁵⁴

Die Verwandtschaft zu Fritz von Herzmanovsky-Orlando, die sich insbesondere in der späteren nervösen, zart wirkenden Formensprache verankern lässt, kann am besten an Zeichnungen mit figurativen Darstellungen beobachtet werden, wie die Beispiele *„Drei tirolische Schützen“* **(Abb. 103)** und *„Die Invasion der wilden Reiter“* deutlich beweisen.

Franz Sedlaceks Handschrift findet sich teilweise in Bildern mit großflächigen Schraffurennetzen, die in akribischer Arbeit und sicher geführtem Federstrich entstanden sind. Die Zeichnung Bonaparte veranschaulicht dieses substantielle Element in Floras Werk besonders treffend. **(Abb. 104)** Der Großteil der Bildfläche wird von der dominierenden dichten Kreuzschraffur eingenommen, die allerdings kaum noch hellere Werte des darunterliegenden Papiers preisgibt. Der oberste Bildteil beschreibt durch die reine Wirkung des unberührten Papiers den freien Horizont, der von einem im Schattenriss wiedergegebenen Reiter unterbrochen wird.

⁴⁵¹ Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 2002, o. S.

⁴⁵² Vgl. Ebd. o. S.

⁴⁵³ Vgl. Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 164, zitiert nach: Paul Flora 1995.

⁴⁵⁴ Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 2002, o. S.

Während in dieser Zeichnung keine wesentlich abgetönten Partien zu finden sich, weist das 2000 entstandene Blatt „*Edgar Allan Poe*“ unterschiedliche, jedoch in jedem Fall durch die einfache Linie erzeugte Tonwerte, die das Bild strukturieren. (**Abb. 105**)

Zu sehen ist ein Portrait Edgar Allan Poes, das sich in hellerer Graustufe sehr gut von einem im Hintergrund befindlichen riesenhaften Raben ausnehmen lässt, der durch eine enorme Verdichtung der Schraffur in nahezu reinem Schwarz umgesetzt wurde. Der durch dünne Äste strukturierte Hintergrund weist eine wesentlich lichtere Schraffur auf, die zur Beschreibung des Mondes sogar völlig ausgespart wurde.

Vergleichbar mit der Arbeitsweise, die Alfred Kubin in seinem Frühwerk zur Gestaltung seiner unheimlichen, in klarer Formensprache umgesetzten Blätter anwandte, entwickelte Flora das Können, die Linie in differenzierter Form zu instrumentalisieren und auf diese Weise – in rein graphischer Technik – sanfte malerische Abstufungen zu schaffen, die eine nebelhafte Dämmerstimmung verbreiten.

4.11. Roland Topor

Auch der französische Künstler Roland Topor nimmt einen besonderen Stellenwert in der Kunst der Karikatur ein. Topor, der nicht nur bildnerisch, sondern auch schriftstellerisch tätig war, wurde 1938 in Paris geboren und wurde als Karikaturist im Schaffen von satirischen Zeichnungen, als Schriftsteller sowie als Schauspieler bekannt. Sein graphisches Talent entwickelte sich bereits früh und wurde durch den Besuch der Pariser „*École Nationale des Beaux-Arts*“ in der Druckgraphikklassse von 1955 bis 1964 gefördert. Bei seinem 1974 veröffentlichten autobiographischen Werk, „*Memoiren eines alten Arschlochs*“,⁴⁵⁵ handelt es sich ironischerweise um eine Persiflage von Autobiographien und der Literaturszene generell.⁴⁵⁶

Die Lithographie „*Ciel ouvert*“ zeigt eine skurrile Szene in einer nebelhaften Mondlandschaft. Abgebildet ist ein großformatiges Brustbild einer Frau, deren Kopf horizontal auf Ebene der Mundhöhle bis zum Hinterkopf aufgeschnitten und zurückgeklappt wurde. (**Abb. 106**) Aus dieser Öffnung erhebt sich eine, wie aus einer Aussichtsplattform lehrende winzige Frauenfigur, die sich in Richtung des linken Bildrandes streckt. Die Groteske wird durch einen zwergenhaftes Männchen, das sich am Haar der ‚Aufgeklappten‘ festklammert, abgerundet. Die Gestaltung des Bildes wurde in einem eher flächigen Zeichenstil ausgeführt, der die einzelnen Striche kaum ausnehmen lässt und die verschiedenen Graustufen sanft ineinander übergehen lässt.

Völlig anders gestaltet sich Topors Formensprache in der Federzeichnung „*Pour Laura*“, die um 1965 entstand. (**Abb. 107**) Abgebildet ist eine, wiederum in unterschiedlichen Größenverhältnissen dargestellte Figurengruppe, die von zwei monströsen Männern dominiert wird, auf deren Schultern und Köpfen sich mehrere Tiere und Fabelwesen tummeln. Die Schattierungen sind in diesem Beispiel nicht malerisch fließend wie im vorhergehenden Beispiel, sondern graphisch-expressiv angelegt. Durch aneinander angrenzende, sich aber auch zum Teil überlagernde Felder der Parallelschraffur schafft Topor in dieser Zeichnung mit einfachen graphischen Mitteln eine Plastizität, die in ihren dunklen Verdichtungen, Tiefe und Schatten und in freigelassenen, lose und reduziert schraffierten Bildfeldern, die lichtbeschienenen hellen

⁴⁵⁵ Vgl. Roland Topor/Eugen Helmlé (Übersetzung), *Memoiren eines alten Arschlochs*, Zürich 1980.

⁴⁵⁶ Vgl. Kat. Ausst. Münchner Stadtmuseum 1985, S. 249f.

Stellen beschreibt. Diese Form des Licht-Schatten-Spiels erinnert besonders an die charakteristischen graphischen Gestaltungsmittel von Lyonel Feininger, der bereits im Vorigen thematisiert wurde.

Roland Topor, der 1997 in Paris verstarb, hatte neben den surrealen Themen, wie sie in der vorhergehenden Abbildung geschildert wurden, außerdem eine Vorliebe für die Zeichnung von morbider, satirischer Erotik, wie durch die beiden folgenden gezeigten Blätter belegt wird. Dazu gehört die 1977 entstandene Federzeichnung „*Ein gutes Teufelchen*“, die vermutlich in bisterfärbiger Tusche gezeichnet wurde. **(Abb. 108)** Das Blatt gehört zu den zusätzlich kolorierten Tuschfederzeichnungen Topors und gibt den Blick auf einen weiblichen Torso frei, der lediglich mit einem Strumpfgürtel und schwarzen Strümpfen bekleidet ist. Das Schamdreieck der Frau wurde von Topor zu einem lachenden Teufelchen transformiert, wodurch die Aktdarstellung einen karikaturhaften Charakter erhält. Die Strichführung wirkt sehr kontrolliert und zeichnet sich durch zarte bogenförmige Kreuzschraffuren aus, die das Blatt in regelmäßiger und sehr dichter Ausführung benetzen.

Dass Topors Illustrationen aber auch durchaus reduziert und spontan sein können, soll anhand folgender Illustrationen veranschaulicht werden. **(Abb. 109)** Die beinahe lediglich konturierte Zeichnung stellt ein Paar bei der gemeinsamen Lektüre dar, wobei die am Boden sitzende Frau in dem Buch liest, das von der Erektion des Mannes gehalten und scheinbar aufgeschlagen wird. Die Strichführung dieser Zeichnung widerspricht der bisher gezeigten, sehr kontrolliert und bedacht ausgeführten Handschrift Topors, die sich in der Betrachtung des Gesamtwerks auf eine charakteristische flächendeckende Schraffierung schließen lässt, jedoch in dieser Illustration lediglich auf die Beschreibung von Haaren und einzelnen Schattenpartien beschränkt wird.

Anhand dieses Beispiels, in dem die zunehmende Reduktion in der Kunstform der Karikatur thematisiert wurde, soll eine Überleitung zu zwei Künstlern geschaffen werden, die sich diese Form der Konzentration der Darstellung auf die einfache Linie zu eigen gemacht haben.

4.12. Tomi Ungerer

Im Schaffen des gebürtigen Elsässers Tomi Ungerer spielen die Themen Erotik und Morbidität eine übergeordnete Rolle, die der Künstler auf eine besonders humorvolle Art zu verbinden weiß. Geprägt von seiner Kindheit in Colmar, wo der 1931 geborene Ungerer während des NS-Regimes seine Schulzeit verbringt, findet sich in seinem gesamten Schaffen Kritik am Nationalsozialismus und am Krieg im Allgemeinen.

Tomi Ungerer, der bereits in frühesten Kindheit zu malen begann, folgte nach einem gescheiterten Schulabschluss und kurzzeitigem Militärdienst, seinem steigenden Interesse an der amerikanischen Literatur und den Karikaturen des „*New Yorker*“⁴⁵⁷, das ihn 1956 nach New York führte, wo er vorerst Werbekampagnen entwarf, bald durch sein erstes Kinderbuch „*Mr. Mellops baut ein Flugzeug*“ auf sich aufmerksam machte und ein Jahr später als Cartoonist bei vielen namhaften Zeichnungen wie „*Harper's Bazaar*“, „*The New York Times*“ oder „*Esquire*“ tätig wurde. Kritik am Vietnamkrieg, die er in der Gestaltung von Plakaten veröffentlichte, sowie die fehlende *political correctness* seiner erotischen Satire sorgten in New York für Empörung und führten zu polizeilichen Verhören und sogar Inhaftierungen, was folglich 1971 den Umzug ins kanadische Neuschottland bewirkte, wo er bis 1975 lebte.⁴⁵⁸ Daraufhin ließ sich Tomi Ungerer in Irland nieder und feiert fortlaufend zahlreiche internationale Erfolge als Illustrator und Kinderbuchautor und Ausstellungen. In seinem Werk setzt er sich konstant für die Achtung der Menschenrechte, die Gleichberechtigung und den Tierschutz ein und mobilisiert gegen die Nutzung von Atomkraft.⁴⁵⁹

Für die folgenden Betrachtungen von besonderem Interesse sind die Zeichnungen, in denen Erotik mit einem morbiden Element eine satirische Symbiose bilden, wie dies in vielen seiner Blätter der Fall ist.

Die in den frühen 1970er Jahren für das Buch „*Totempole*“ entstandenen Zeichnungen mit Wachsmalstift, die Eros und Tod vereinen, indem sich transluzide weibliche Aktstudien in skelettierte, ausgemergelte Körper transformieren. Die Zeichnung „*Bassin parisian*

⁴⁵⁷ Insbesondere begeisterte Tomi Ungerer die Arbeit des amerikanischen Karikaturisten Saul Steinberg. (Vgl. Willer 2008, S. 20.)

⁴⁵⁸ Spies 2008, S. 20.

⁴⁵⁹ Vgl. Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg 2008/09, S. 179-183.

[sic]“ von 1973 veranschaulicht diese morbide Interpretation einer Aktdarstellung noch in gemäßigter Ausführung. **(Abb. 110)** Der formatfüllende Akt unterscheidet sich in dieser Form vom klassischen Vorbild vordergründig nur durch den sichtbar freigelegten Beckenknochen und das Steißbein der Frau, während die Konturen und die Wiedergabe des Profils noch der Statur einer Lebenden folgen.

Einen extremeren Weg geht Ungerer im nächsten gezeigten Beispiel, das die vorhin präsentierte Thematik weiterspinnt und die erotische Aktdarstellung in eine morbide Allegorie des Todes verwandelt, indem neben angedeuteten Konturen eines mageren weiblichen Körpers, das gesamte menschliche Skelett zum Vorschein kommt.

(Abb. 111)

Die Gestaltung dieser großformatigen Blätter erfolgte durch die Anlage reduzierter Konturen, die mittels einer resoluten und gekonnten Linienführung zu Papier gebracht wurden. Die Beschreibung der Graustufen erreichte Ungerer durch unterschiedlich dichte Parallelschraffuren, die sich in Abb. 2 in ihrer Dichtheit kaum noch ausnehmen lassen.

In der Ausführung des als „*Selbstbildnis mit Tod*“ bezeichneten Bildes, griff Ungerer auf die von Kubin favorisierte lavierte Tuschzeichnung zurück, die er mit der in Wachsmalstift ausgeführten vordergründigen Szene kombinierte. **(Abb. 112)**

Der Künstler selbst ist im Bildzentrum zeichnend wiedergegeben und an seiner Seite steht der personifizierte Tod, der vermutlich im Begriff ist, sich von Tomi Ungerer portraituren zu lassen. Die Abstufung der Tonwerte gelang an diese Beispiel durch die bereits zuvor erwähnte Parallelschraffur, die hier in Zacken ausgeführt wurde und - in verschiedenen Richtungen überlagert - für besondere Plastizität sorgt, die durch die zusätzlichen Lavuren noch übersteigert wird.

„*Rigor Mortis*“, eines der Hauptwerke Ungerers, besteht aus einer Serie Tuschfederzeichnungen, die Anfang der 1980er Jahre entstanden. Diese Blätter gehören zu den sozialkritischen Stellungnahmen Tomi Ungerers und karikieren die schulische Erziehung, das familiäre Zusammenleben und das oftmals zweifelhafte Verhältnis von Eltern zu ihren Kindern.

Zum kontrollierten Strich der vorhergehend erörterten „*Totempole*“-Serie, gesellt sich nun ein zittrig erscheinender, nervöser Zeichenstil, der anhand der Zeichnung „*Oedipus Rex*“ deutlich veranschaulicht werden kann. **(Abb. 113)**

Der in kantigem Strich dargestellte Mann kontrastiert in diesem Blatt besonders stark

mit der Abbildung seiner gealterten Mutter, die in reduziert abgesetzten Strichen wenig schmeichelhaft wiedergegeben wurde. In dieser Zeichnung wird auf Schraffuren weitgehend verzichtet und die Figuren hauptsächlich durch ihre Konturen und wenige formgebende Elemente beschrieben.

Ein weiteres Blatt der „*Rigor Mortis*“ - Serie zeigt ein an einem Tisch sitzendes Paar, das mit seiner Tochter ein Buch studiert, auf dem der Titel Das Alphabet von K bis Z zu lesen ist. (**Abb. 114**) Die satirische Darstellung der Physiognomie wurde durch die zuvor beschriebene, reduzierte Federzeichnung realisiert, deren Strichführung in ihrer Unregelmäßigkeit spontan und skizzenhaft wirkt. Auch hier dominiert die auf wesentliche Konturen beschränkte Zeichnung, deren flächiger Charakter von locker ausgeführte Schraffuren und dunkler verdichteten Schattenstellen rhythmisiert wird.

Die Reduktion der Linie, die sich im Werk Tomi Ungerers bereits eindrucksvoll verankern lässt, wurde von dem österreichischen Architekten Gustav Peichl, der unter dem Pseudonym „*Ironimus*“ als humoristischer Zeichner tätig ist, noch immens gesteigert. Im Folgenden soll dem Phänomen der einfachen Linie anhand seines Schaffens als Karikaturist nachgegangen werden.

4.13. Ironimus (Gustav Peichl)

Die Karikaturen von Gustav Peichl zeichnen sich vor allem durch den weitgehenden Verzicht auf Schraffuren und das gänzliche Fehlen von Lavierungen aus. Somit erhebt der Künstler die reine Strichzeichnung zu der von ihm favorisierten, einfachen und klaren Formensprache. Die Liebe zur Karikatur entdeckte der 1928 in Wien geborene Architekt im Jahr 1955. Seitdem ist er neben dem Architektenberuf als Karikaturist tätig. Seine große Bekanntheit liegt vor allem in der Veröffentlichung seiner Karikaturen in der Zeitung „Die Presse“ und der „Süddeutschen Zeitung“ begründet, auf die zahlreiche internationale Ausstellungen folgten. Neben tagespolitischen Themen bezieht Peichl in seinen Karikaturen auch sehr oft zum aktuellen Kunst- und Kulturgeschehen, insbesondere der Architektur, Stellung. Auch wenn die klare und extrem reduzierte Strichführung Peichls es nicht vermuten lässt, ist Peichl ein großer Bewunderer Alfred Kubins, den er im Jahr 1949 auch in Zwickledt besuchte und von Kubin die Zeichnung „Jedem Narren gefällt seine Kappe“ geschenkt bekam.⁴⁶⁰

Der Zeichenstil Kubins zeichnet sich besonders durch die Vielfalt und die reichlichen Neuinterpretationen sowie die unzähligen Variationen der Linie aus, die sich von zart ausgeführten Schraffuren des Frühwerks, impulsiv ‚hingeworfenen‘ Illustrationen über das An- und Abswellen der mit großem Druck ausgeführten Linie bis zum expressiven, nervös zuckenden Liniengewirr des Spätwerks, entwickelte.

Frappante Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zu Kubin, wie sie in mehreren genannten Vergleichen dargelegt wurden, können in Peichls Schaffen zwar nicht unmittelbar verortet werden, jedoch lässt sich annehmen, dass er sich auf jeden Fall mit dem Werk Kubins intensiv auseinandergesetzt hat, was zu wesentlichen stilistischen Impulsen geführt haben muss. Wie auch Tomi Ungerer konnte sich Peichl schon früh für die Karikaturen des „New Yorker“ begeistern, wobei auch er die Karikaturen von Saul Steinberg bevorzugte, den Konrad Oberhuber als sehr wesentlichen Impulsgeber für die Entwicklung des Karikaturstil Gustav Peichls nennt.⁴⁶¹

Die Differenzierung von Peichls Zeichenstil gestaltet sich als eher schwierig, da er im Gegensatz zu Kubin keinen grundlegenden Änderungen oder einem Wechsel des verwendeten Mediums unterworfen ist, was eine Differenzierung natürlich bedeutend erleichtert. Dieser Umstand führte insbesondere dazu, dass Peichl seit Beginn seiner

⁴⁶⁰ Vgl. <http://www.kunstsenat.at/mitglieder/peichl.htm>

⁴⁶¹ Oberhuber 1998, S. 7.

zeichnerischen Tätigkeit, den für ihn charakteristischen Stil verfolgt, der seine unverwechselbare Handschrift trägt.

Wie Oberhuber festhält, wirkt Peichls Formensprache im Jahr 1955 noch sehr voluminös und gerundet.⁴⁶² Dazu kann exemplarisch die Zeichnung „'Alt-Neurenovierung' des Wiener Burgtheaters“ aus diesem Jahr herangezogen werden, die dieses stilistische Element veranschaulicht. (**Abb. 115**)

Die Szenerie wird zusätzlich von einer stilisierten Theaterarchitektur gerahmt, hinter deren Vorhang die teilhabenden Architekten und Entscheidungsträger zu sehen sind. Die mit nahezu standardisierten Gewändern und Physiognomien ausgestatteten Dargestellten unterscheiden sich lediglich durch die zeichnerische Gestaltung ihrer Bärte, was auch die einzige im Bild vorhandene Form der Schraffur darstellt. Als „kubineskes“ Detail könnte die Bezeichnung des Blattes am unteren Bildrand gewertet werden, die in der typischen Handschrift Kubins ausgeführt wurde, sich jedoch nicht außerhalb der gezeichneten Rahmung befindet, wo Kubin seine Bildtitel gewöhnlich platzierte

In späteren Zeichnungen beobachtet Oberhuber eine stärkere Betonung der Vertikalen und der für Ironimus außerdem typischen zittrigen Linien,⁴⁶³ die sich anhand des folgenden Beispiels sehr gut zeigen lassen.

Die Karikatur „Mühl-Eimer Kunst (Viktor Klima)“ verdeutlicht dies, da Peichl hier zur Darstellung der Mülleimer nicht die sonst sehr häufige klar gezogene, resolute Linie, sondern den vage Zitterstrich bevorzugt. (**Abb. 116**)

Größere ausgemalte schwarze Flächen wie bei der Zeichnung „Nitsch der Provokateur“ zu sehen sind, bleiben in Peichls Werk grundsätzlich eher die Ausnahme. (**Abb. 117**)

Zur Gestaltung des formatfüllenden Schüttbildes, vor dem er Hermann Nitsch darstellt, wählt Peichl einen flächigen, im oberen Bildfeld völlig schwarz ausgefüllten Tuschauftrag, der sich in der Darstellung der nach unten rinnenden Farbe, zu schmalen, sich verjüngenden Linien wird.

⁴⁶² Vgl. Oberhuber 1998, S. 10.

⁴⁶³ Als Beginn für den zitternden Strich nennt Oberhuber bereits das Jahr 1959. (Vgl. Ebd., S. 10.)

4.14. Günter Brus

Der als bedeutender Vertreter des Wiener Aktionismus bekannte Günter Brus prägte sein Schaffen auch durch seine intensive Beschäftigung mit dem Werk Kubins.

Die Affinität zu Alfred Kubin besteht bereits seit Brus' Jugend und, wie er selbst beschreibt, „[...] hat die Bewunderung für diesen Einzelgänger im Feld der großen Stile nicht nachgelassen. Tief eingepägt hat sich mir vor allem auch sein Roman ‚Die andere Seite‘, ein Meisterwerk in der Bibliothek der Weltliteratur.“⁴⁶⁴

*„Auch wenn die offiziell akklamierte Kunst unserer Tage ganz andere Wege einschlägt – im Untergrund rumort der Dämonenpräparator aus Zwickledt weiter. Die Träume, so oft man sie auch analysiert oder ignoriert, sind und bleiben ein rätselhaftes Gespenst im Menschenhaushalt. Vertreibt man sie aus den Bildern, so scheucht man die Figuren vom Schachbrett. Das Spiel ist dann aus und übrig bleibt ein Parkett ohne Tänzer.“*⁴⁶⁵

Nicht nur in der zeichnerischen Verwirklichung von Trauminhalten, sondern auch im Zeichenstil nahm Brus bewusst Anleihen an der Handschrift Kubins, wie die 1980 entstandene Überarbeitung des Kubin-Buches *„Die Blätter mit dem Tod“* offen darlegt.

(Abb. 118) Auch wenn die Strichführung bei Brus reduzierter und flächiger wirkt, bleibt der Einfluss Kubins sehr deutlich erhalten.

Die HR Giger gewidmete *„Traumentziehungskur“* aus dem Jahr 1982 demonstriert die Rezeption von Kubins charakteristischer Formensprache im Werk von Günter Brus.

(Abb. 119) Die comicartig gestaltete Folge von Bleistiftzeichnungen visualisiert Trauminhalte in einem mit starkem Druck erzeugten Bleistiftstrich, der in den dunkleren Partien nahezu malerische Attribute annimmt. Die schwellende Linie und die nervöse Linienführung verraten das Vorbild Kubins, der zwar lediglich seine Vorzeichnungen in Bleistift ausführte, die jedoch durchaus eine Ähnlichkeit aufweisen.

Dies ist auch bei der *„Kleinen Kubineske“* von 1989 der Fall, die den Zeichenstil Kubins in voluminöser Art und Weise zitiert. **(Abb. 120)**

In diesem Werk macht Brus von dem ultimativen Medium Kubins, der Federzeichnung Gebrauch, wodurch ihm verblüffend ähnliche Ergebnisse gelingen. Das vorherrschende Element dieses Werks ist die expressive Schraffur, welche die Bildfläche entweder

⁴⁶⁴ Kat. OÖ Landesgalerie / Innviertler Volkskundehaus 1995b, S. 176.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 176.

vertikal rhythmisiert, wie im mittleren und rechten Blatt zu sehen ist, oder aber an die dynamische Bewegung im linken Blatt angepasst wurde.

Der Bezug zu Alfred Kubin zieht sich wie ein roter Faden durch das zeichnerische Werk von Günter Brus, wie die 2009 in Graz stattfindende, auf Kubin bezogene Ausstellung, *„Konfluenzen und Differenzen“* unter Beweis stellte.⁴⁶⁶

HR Giger, der in seiner umfangreichen Kunstsammlung neben dem bereits zuvor erwähnten kubinesken Werk *„Traumentziehungskur“* von Günter Brus, auch Blätter von Helnwein sein eigen nennt,⁴⁶⁷ ist folgender Vergleich gewidmet.

⁴⁶⁶ Vgl. Kat. Ausst. Bruseum / Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum 2009.

⁴⁶⁷ Giger besitzt Helnweins Farbstiftzeichnung *„Die Versuchung“*, 1985, (Vgl. www.HRGiger.com, 1996, Köln, S. 111.)

4.15. HR Giger

Das von morbider Erotik aufgeladene Werk des Schweizer Künstlers Hansruedi Giger sorgte fortlaufend für immense öffentliche Empörung und Kritik. Giger, der vorwiegend durch seine zahlreichen großformatigen Gemälde bekannt ist und sich unter anderem höchst erfolgreich für das Filmdesign in Ridley Scoots „*Alien*“ verantwortlich zeigte, scheint in seiner Medienwahl vordergründig einen anderen Weg als Kubin zu gehen.

Jedoch spielt auch die Graphik in seinem Schaffen eine nicht zu vernachlässigende Rolle, die schon sehr früh die grundlegende Ausgangsbasis für das darauffolgende, von apokalyptischen Visionen und satanischen Horrorszenarien geprägte Werk, schuf. Dazu ließ er sich vor allem in seinem Frühwerk stark von Kubin inspirieren, den er sehr bewunderte und als wesentlichen Impulsgeber für sein künstlerisches Schaffen ansieht. Dieser künstlerische Impuls manifestiert sich zum einen auf inhaltlicher Ebene, und lässt sich zum anderen anhand seiner Federzeichnungen der frühen 1960er Jahren auch in technischer Hinsicht nachweisen.

Anhand der Zeichnung „*Selbstporträt*“ von 1962 lässt sich der Einfluss Kubins besonders treffend veranschaulichen. Die dargestellte Szenerie spielt in einem unterirdischen Kerker und zeigt einen Geköpften, der mit einer Kamera ein Foto von seinem am Tisch liegenden Schädel aufnimmt. (**Abb. 121**)

Die groteske Begebenheit wurde in holzschnittartigen Zeichenstil ausgeführt und nimmt Bezug auf Kubins Blatt „*Selbstbetrachtung*“, das eine äußerst ähnliche, ebenso unheimliche Interpretation eines Selbstportraits zeigt. Giger, der später in der Kunst der Airbrushtechnik große künstlerische Erfolge erzielte, wandte Kubins Technik des Frühwerks auch in seinen Bildern an, bevor er die Kunst der Spritzpistole zu seinem favorisierten Medium machte:

„Ich hatte Jahre zuvor mit der Zahnbürste mühevoll durch ein Sieb auf eine Papierunterlage gesprüht, was es mir erlaubte, Teile davon mit einer Rasierklinge wieder wegzukratzen. So entstanden die Bilder zwischen 1966 und 1969.“⁴⁶⁸

Die Zeichnung „*The Hells Angels*“ belegt Gigers Anleihen an Kubins Formensprache, in besonders anschaulicher Weise. (**Abb. 122**) Geflügelte Fabelwesen, die aus der Dunkelheit kommen, stehen in einer bedrohlich wirkenden Szene einer Gruppe Biker

⁴⁶⁸ Giger, in: www HR Giger com, 1996, Köln, S. 4.

gegenüber. Die mysteriöse Grundstimmung des Bildes wurde hier einprägsam durch die Verwendung der Spritztechnik erzielt und mit Hilfe von feinen Parallelschraffuren überhöht.

Wenig später entstehen an MC Escher erinnernde Bilder, die einen riesigen dunklen Schacht zeigen, dessen in völliger Dunkelheit liegende Tiefe, durch verdichtenden Einsatz der gespritzten Tusche verwirklicht wurde. (**Abb. 123**) Ein in diesem Schacht schwebendes Hybridwesen aus Frau, Insekt und Alien, folgt in den jugendstilhaft geformten Gliedmaßen den gelängten Frauendarstellungen in Kubins Frühwerk und nimmt außerdem die bei Giger immer wiederkehrende Figur des „*Biomechanoids*“ vorweg.

Schon die frühen Graphiken zeugen von Gigers übergeordnetem Interesse am Tod, zum Teil aggressiv aufgeladener Erotik und an abstoßenden Abnormitäten. Seinem Ideenreichtum, der von peinigenden Alpträumen und zahlreichen Drogenexzessen herrührt, entspringen erschreckende, fiktive Kreaturen, die in überwältigende architektonische Elemente eingegliedert werden.

Auf Gigers außerordentlich ausgeprägter Phantasie, die er mit Kubin teilt, baut sein gesamtes, von morbiden Bildschöpfungen beherrschtes, Œuvre auf, das den Betrachter in eine Scheinwelt des Schreckens, des Unheimlichen und schwer Vorstellbaren entführt. Angeregt wurde diese überschäumende Phantasie auch von seiner Freundin Li, deren Selbstmord im Jahr 1975 den Künstler in schwerwiegende Depressionen stürzte.

Abschließend sei noch in der graphischen Versiertheit des Künstlers auf den Zeichenstil seiner 1991 entstandenen Illustrationen zu Marquis de Sades Werk hingewiesen, die sich von seinem zeichnerischen Frühwerk durch den expressiveren Strich und den *Horror Vacui* unterscheiden – Ein Wandel, den auch Alfred Kubin im Laufe seines Werks durchmachte, der ihn von seinen sauber angelegten und planenden Zeichnungen des Frühwerks zu spontanen, skizzenhaften Ausführungen bewegte.

Die Schraffur der De Sade-Illustrationen wirkt nun wesentlich freier und auch der mit stärkerem Druck erzeugte Strich belegt eine andere Herangehensweise an das Medium der Zeichnung, das sich in Gigers Werk seit den 1990er Jahren verankern lässt. (**Abb. 124 und 125**)

Neben der bewussten Verarbeitung von Träumen und Seelenzuständen in der bildenden Kunst, die eine essentielle gemeinsame Basis dieser beiden Künstler bildet, lässt sich somit auch eine enorme inhaltliche Verwandtschaft in deren Schaffen belegen.

4.16. Gottfried Helnwein

Gottfried Helnwein, der in der Überschau der Kubin-, 'Nachfolge' den Abschluss bildet, zählt zu den berühmtesten und zugleich meistkritisierten zeitgenössischen österreichischen Künstlern. In seinem Werk konfrontiert er den Betrachter schonungslos mit Verbrechen, Verletzungen und Gewalt speziell an Kindern und erreicht somit kontroverse Reaktionen. Besonders die menschenverachtenden Gewaltverbrechen des Nationalsozialismus werden von Helnwein aufgegriffen. Seine hyperrealistische Malweise führt dem Betrachter diese Problematik ohne Umschweife vor Augen, da seine Bilder häufig wie ein zufälliger Blick in eine scheinbar glückliche Familienidylle wirken. Auf den zweiten Blick werden die Wunden und Narben der Dargestellten sichtbar, und es wird auf die allgegenwärtige Gewalt in Familien aufmerksam gemacht.

In der Ausführung seiner Zeichnungen erweist sich Gottfried Helnwein als talentierter Graphiker, der mit der Gestaltung der Linie und der Anlage von Schraffuren umzugehen weiß. Die das Papier benetzenden Schraffuren, erinnern an den Zeichenstil Paul Floras, wie beispielsweise anhand einer Zeichnung Helnweins zu Edgar Allan Poe deutlich sichtbar wird. (**Abb. 126**) In der Umsetzung des Licht-Schatten-Spiels durch sich überlagernde, akkurat ausgeführte Kreuzschraffuren bietet sich eine Orientierung an Flora besonders an. An diesem Blatt, das den Einblick in ein lichtdurchflutetes Durchhaus zeigt, lassen sich die wesentlichen Gestaltungsmittel der Zeichnungen Helnweins deutlich ablesen. Der Künstler verzichtet in seinen graphischen Ausdrucksmitteln weitgehend auf Konturen, die durch einen einfachen Federstrich entstehen, sondern erzielt in der Aussparung beziehungsweise Überlagerung der Farbflächen eine Differenzierung der Materialien und räumlichen Begrenzung.

In ähnlicher Ausführung gestaltet sich die 1977 entstandene Zeichnung „*Die Mulattin Erika in ihrem Haus*“, die eine offenbar in einer Zelle gefangengehaltene Frau zeigt, die voller Erschöpfung am Boden liegt. (**Abb. 127**) Auch hier nutzte Helnwein die überlagernden Kreuzschraffuren zur Beschreibung des Hell-Dunkels, wodurch der Lichteinfall mittels ausgesparter Papierflächen und locker gesetzter Schraffuren in den Raum integriert wird.

Die Kunst von Gottfried Helnwein bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte zu vielen der im Vorigen präsentierten Künstler. Vor allem die Zeichnungen zu Edgar Allan Poe aus dem Frühwerk Helnweins, die zwar nur einen kleineren Teil seines Gesamtœvres einnehmen, zeigen den Einfluss Kubins sehr deutlich.⁴⁶⁹ Diese Illustrationen zeugen von Helnweins Interesse für die unheimlichen Horrorszenarien des symbolistischen Literaten, die schon Alfred Kubin sowie das Gros seiner stilverwandten Kollegen zutiefst beeindruckten und für sein Werk eine große Inspiration bedeuteten. Auch in ihrer technischen Beschaffenheit lassen Helnweins Zeichnungen eine Auseinandersetzung mit Goyas, Kubins und Floras Werk erkennen. Der Verzicht auf scharfe Konturen wird in seinen Zeichnungen aber durch den gezielten Einsatz überlagernder Schraffuren ersetzt, wodurch Helnwein einen atmosphärischen Hell-Dunkel-Effekt erzielt.

Die Linienführung in einem weiteren bekannten Blatt zu Edgar Allen Poe, das einen schreienden Mann zeigt, der mit einem Stab gegen eine undefinierbare Lichtquelle zielt, weist eine etwas differenzierte Herangehensweise auf. (**Abb. 128**) Nicht nur die Gestik des Mannes verrät eine dramatische Szenerie, gegen die er vorzugehen versucht, sondern auch die sich aufbauende Dramatik, die durch die glühende helle Funken, die gegen den Mann spritzen, gesteigert wird. Die Bewegung und die scheinbar enorme Hitze werden durch bogenförmige Schraffuren in der unteren Bildhälfte veranschaulicht, die dem Bild insgesamt eine besondere Dynamik verleihen.

In diesen soeben präsentierten Zeichnungen können schlüssige Vergleiche zu Kubin, Flora und nicht zuletzt Goya gezogen werden, dem Helnwein in seinem malerischen Werk ebenso seine geistige Verbundenheit beweist. Die Serie „*Desastres de la Guerra*“ beziehen sich explizit auf das Werk Goyas und nimmt – wie auch schon Klemes Broschs Hommage an Goya gezeigt hat – bewusst Stellung gegen Krieg und Gewalt. Die Gemälde Helnweins wenden sich in ihrer Plakativität und hyperrealistischen Malweise direkt und schonungslos an den Betrachter, wie es auch Kubin in Form von seinen Federzeichnungen äußerst eindrucksvoll gelang.

⁴⁶⁹ Siehe Poe 1979.

5. Zusammenfassung

In den vorangegangenen Ausführungen wurde versucht, einen chronologisch gestalteten Überblick über die stilistische Entwicklung des Zeichners Alfred Kubin zu präsentieren und exemplarisch auf ausgewählte Künstler einzugehen, die seine formal-ästhetischen Eigenheiten in ihren Zeichenstil integrierten.

Die Grundlage dieser Betrachtungen bildeten die ‚Vorreiter‘ der phantastischen Kunst, die einerseits in ihren unheimlichen Bildinhalten und andererseits durch ihre außergewöhnliche graphische Versiertheit auf den jungen Kubin einwirkten. Inspiriert durch Max Klingers Werk fand Alfred Kubin bereits während seiner Studienzeit zu seinem charakteristischen „*kubinesken*“ Zeichenstil, dem er thematisch zeit seines Lebens treu blieb. Ausgelöst durch diesen Impuls entstand eine enorme Fülle an Einzelblättern, die sowohl in inhaltlicher, als auch in stilistischer Hinsicht für zahlreiche Interpretationsvarianten sorgen.

In der Beschäftigung mit Klinger lernte Kubin stilverwandte Künstler wie Goya und Rops kennen, deren Einflüsse in seinem Frühwerk stark vertreten sind. Beeindruckt von deren brillanten graphischen Umsetzungen wandte er sich somit verstärkt dem Erscheinungsbild der Radierung zu, deren Ausdrucksmittel er mit Hilfe der Federzeichnung in Kombination mit feinsten Spritztechnik und subtilen Lavierungen imitierte. Die Blätter der Zeitspanne von 1899 bis 1905 zeichnen sich insbesondere durch ihre malerische Wirkung aus, die in lasierender Technik erzielt wurde.

Einen besonders radikalen Stilwandel vollzog Kubin im Jahr 1905, als er während eines Wienbesuchs von Kolo Moser die Kleistermaltechnik erlernte, und welcher er sich in Folge intensiv widmete. Dieser Periode entstammt eine Vielzahl geheimnisvoll wirkender Bilder, die neben den unterschiedlichsten Formen von Unterwassergetier auch orientalische Fabelwesen oder Märchenlandschaften darstellen. In ihrem zarten und vorwiegend pastellfarbigen Erscheinungsbild erinnern die Kleisterbilder Kubins an Redons „*Visions sousmarines*“, wie im Vergleich mit Odilon Redon veranschaulicht wurde. Lange blieb Kubin dieser experimentellen Technik allerdings nicht treu und wandte sich in Folge der flächigen Malweise Paul Gauguins und der Nabis zu. Unter deren Einfluss entstanden mehrere Ansichten exotischer Landschaften und deren Bewohner, die Kubin zu einem relativ unbewegten farbigen Malstil führten. Beim zeitgenössischen Kunstpublikum sorgten weder Kubins Kleistergemälde, noch die reinen Temperabilder für besonders positive Resonanz, was den Künstler an seinem

neuen Malstil ernsthaft zweifeln ließ. Durch diese mangelnde Begeisterung verunsichert begab sich Kubin mit seinem Freund Fritz von Herzmanovsky-Orlando auf eine Reise nach Dalmatien und Bosnien, die für eine entscheidende Wendung in seinem Zeichenstil sorgte. Die im Zuge dieser Reise entstandenen Blätter weisen einen gänzlich differenzierten Zeichenstil auf, der sich in seiner illustrativen und kräftigen Strichführung sehr deutlich von den vorhergegangenen Zeichnungen des Frühwerks abhebt. Die Entwicklung dieser ausdrucksstarken zeichnerischen Handschrift bildet die Grundlage für Kubins Betätigung als Buchillustrator. In engem Zusammenhang mit diesem Stilwandel steht die expressive Zeichensprache James Ensors. Der belgische Symbolist inspirierte Kubin zu einer sehr spontan wirkenden Strichführung und rautenförmigen formatfüllenden Schraffurennetzen.

Als weiterer wesentlicher Impulsgeber wurde Paul Klee genannt, mit dem Kubin selbst Ende des Jahres 1910 in Kontakt trat und sich mit dem Zeichenstil des Künstlerkollegen konstruktiv auseinandersetzte. Kubins Zeichnungen aus dieser Zeit lassen nicht nur die gelängten und stilisierten Figuren Klees, sondern auch die gestrichelten Konturen erkennen, die Kubin in seine Formensprache integrierte. Dass Kubin seinen eigenen charakteristischen Stil weiterverfolgte, bezeugt die Integration der puppenhaften Figuren in die stark schraffierte Hintergrundlandschaft, die wiederum von Klee teilweise übernommen wurde.

Eine starke künstlerische Beeinflussung geht außerdem von Kubins Freundschaft mit Lyonel Feininger aus, die Anfang 1912 begann und in zahlreichen Blättern Kubins ihren unverkennbaren „*karikaturhaften*“ Niederschlag findet.

Die diesbezüglichen Betrachtungen wurden anhand des Zeichners Heinrich Kley weitergeführt. Kley, der wie auch Kubin als „*Simplicissimus*“-Zeichner tätig war, offenbart in seinen satirischen Federzeichnungen einen prägnanten Zeichenstil, der in einer engen Verbindung zur Zeichenkunst von Max Klinger und Alfred Kubin steht. Besonders hervorzuheben ist die Eigenheit Kleys, Tiere mit menschlicher Physiognomie darzustellen, die als besonders charakteristisches Element seines Zeichenstils angesehen wird.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit wurde ein Überblick über die stilverwandten ‚Nachfolger‘ Alfred Kubins gegeben und erörtert. Viele der in diesem Rahmen präsentierten Künstler standen mit Kubin persönlich in Kontakt, konnten auf diese Weise Einblick in den Schaffensprozess des Künstlers nehmen und sich mit ihm über ihre Kunst austauschen.

Neben den bedeutenden Inspirationsquellen Kubins, zu denen Klinger, Francisco de Goya, Félicien Rops, James Ensor und Odilon Redon zählen, zeigte der Künstler im Laufe seines Lebens auch enormes Interesse am Werk seiner Zeitgenossen, was durch den umfangreichen Briefwechsel und die Kunstsammlung Kubins belegt werden kann. Repräsentativ für diese Künstlerkollegen, mit denen er den Austausch suchte, wurden Paul Klee, Lyonel Feininger und Oskar Kokoschka genannt, aus deren Bekanntschaft sich zum Teil auch eine intensive Freundschaft und beiderseitige künstlerische Inspirationsquelle entwickelte.

Einen beträchtlichen Teil der Arbeit nimmt die Beschreibung der Künstler ein, die durch die Auseinandersetzung mit Alfred Kubins Werk zu ihrem eigenen Stil gefunden haben oder erst zu zeichnen begonnen haben. Zu ihnen zählen etwa Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Emmy Haesele, Paul Flora, Othmar Zechyr, Günter Brus und HR Giger.

Die Untersuchung ihrer Schaffensmodi, mit deren Hilfe sie sich Kubins Werk angenähert haben – es vielleicht wie Paul Flora vorerst imitierten – um folglich zu sehr persönlichen Ausdrucksweisen zu finden, hat zu aufschlussreichen Ergebnissen geführt. Der Vergleich der unterschiedlichen Strichführungen hat ergeben, dass zwischen der Zeichensprache der vorgestellten Künstler folgendermaßen differenziert werden kann:

Franz Sedlacek, HR Giger und A. Paul Weber imitieren in lasierender Spritztechnik und zarten Lavierungen das Erscheinungsbild einer Aquatintaradierung. Durch die gleichmäßige Überlagerung des Tuschauftrags wird eine besonders feine Tonwertabstufung erzielt. In der Darstellung von nebelhaften und diffusen Hintergründen kommt dieses wesentliche Stilelement aus Kubins Frühwerk häufig zum Einsatz.

Ähnliche flächige Effekte können auch durch den gesamten Überzug der Bildfläche mit einem dichten Schraffurnetz erzielt werden, wie dies bei Franz Sedlacek, Paul Flora und Gottfried Helnwein der Fall ist. Dieser Zeichenstil wird besonders durch den Verzicht auf starke Konturen gekennzeichnet. Statt einer rahmenden Umrisslinie werden die dargestellten Objekte durch die mehrfache Überlagerung von Schraffuren abgebildet. Durch den Einsatz von unterschiedlich stark schraffierten Flächen wird diese Zeichentechnik vor allem für atmosphärische Darstellungen eines Hell-Dunkel-Kontrasts angewandt.

Dem gegenüber steht der Einsatz der ‚reinen‘ Linie, die in klarer und reduzierter Beschaffenheit ohne weitere strukturierende Elemente (wie Schraffuren oder Lavierungen) auskommt. Diese Reduktion der Strichführung kann anhand des Schaffens von Paul Klee, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Unica Zürn, Tomi Ungerer und Gustav Peichl verfolgt werden. Die Darstellung beschränkt sich in diesen Fällen weitgehend auf die einfache Linie, durch die etwa die Silhouette einer Figur und deren wesentliche Merkmale beschrieben werden. Charakteristisch für diesen Zeichenstil ist die gleich bleibende Stärke der Linie, welche die Einfachheit des Ausdrucks noch zusätzlich verstärkt.

Während Gustav Peichl dieser Reduktion auf die gleichbleibende Linie konsequent folgt, kann bei Heinrich Kley, A. Paul Weber, Tomi Ungerer und Günter Brus ein schwellender Strich beobachtet werden. Diese Verstärkung führt zu einer stärkeren Dynamisierung der Zeichnung und zur Betonung einzelner Linienpartien. In Kubins Œuvre verändert sich die Linie von der zarten einheitlichen Strichführung des Frühwerks zu einer besonders stark schwellenden Linie, die eine rhythmisierende Wirkung auf die Gesamtkomposition erzielt.

Ein besonderes Charakteristikum stellt außerdem der *Horror vacui* in Kubins Zeichensprache dar, den auch Paul Klee, Rolf von Hoerschelmann, Ernst Sonderegger und Emmy Haesele in ihr zeichnerisches Repertoire aufnahmen.

Abschließend kann gesagt werden, dass sich die zu Beginn bereits vorweggenommene Annahme, dass es sich bei Kubins charakteristischem „*kubinesken*“ Zeichenstil in übergeordnetem Maße um eine vielschichtige künstlerische Wechselwirkung handelt, bestätigen lässt. Keines dieser Werke kann lediglich auf den Einfluss Kubins reduziert werden und als simple Kubin-„*Nachfolge*“ angesehen werden, weshalb dieser Begriff auch unter Anführungszeichen gestellt wird.

Der Inhalt der Bilder spielt eine übergeordnete Rolle in deren Ausführung, wie am Beispiel Heinrich Kleys eindrucksvoll veranschaulicht werden konnte. Auch ohne eine nachweisbare Freundschaft mit Kubin kann von einer beiderseitigen Inspiration ausgegangen werden und im zeichnerischen Ausdruck und dem humoristischen Zugang ein Vergleich gezogen werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass bei vielen dieser vorgestellten Künstler ein besonders sensibler – in manchen Fällen leider tödlich endender – Umgang mit dem

Leben beobachtet werden kann, der sich unter anderem in morbid-erotischen Bildinhalten widerspiegelt.

Es soll jedoch abschließend betont werden, dass auch viele Künstler in ihren Zeichnungen einen differenzierten Zugang zur Vergänglichkeit des Lebens fanden, deren satirische und komische Umsetzungen keineswegs auf Humor und Optimismus im Leben vergessen lassen.

6. Literaturverzeichnis

Arp 1984

Erich Arp (Hg.), A. Paul Weber. Werkverzeichnis der Griffelkunst. Holzschnitte und Lithographien von 1939 bis 1981, Hamburg 1984.

Assmann 1995

Peter Assmann, Annäherungen an die Farbe im Werk Alfred Kubins, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz 1995a Linz 1995, S. 163 – 206.

Assmann 1996

Peter Assmann, Ausgeliefert – Beispiele österreichischer Graphik der Zwischenkriegszeit nahe der Phantastik, in: Kat. Ausst. Wetzlar / Schlüchtern / Ilmenac/ Steyr /Cesky Krumlov 1996/97, S. 9 – 16.

Assmann 2008

Peter Assmann, Anmerkungen zum Verhältnis Politik und Phantastik in der oberösterreichischen Kunst der Zwischenkriegszeit, in: Kulturhauptstadt des Führers. Kunst und Nationalsozialismus in Oberösterreich, (Kat. Ausst. Schlossmuseum Linz 2008/09), Linz 2008, S. 115 – 121.

Augustin 1995

Claudia Augustin, Die Selbstinszenierung Alfred Kubins als Künstler-Genie in den Selbstbildnissen des Frühwerkes, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz 1995a), Linz 1995, S. 39 – 81.

Bisanz 1977

Hans Bisanz, Alfred Kubin. Zeichner, Schriftsteller und Philosoph, Salzburg 1977.

Bonnier/Leblanc 1997

Bernadette Bonnier/Véronique Leblanc, Félicien Rops. Vie et œuvre, Brugge 1997.

Bredt 1922

E. W. Bredt, Alfred Kubin, München 1922

Bürger 1997

Gottfried August Bürger, Abenteuer und Reisen des Freiherrn von Münchhausen, Illustrationen von Gustave Doré, (Nachdruck der Ausgabe 1910), Augsburg 1997.

Dante 1963

Dante Alighieri, Die göttliche Komödie, Zürich 1963.

Fitzbauer / Weber 2006

Erich Fitzbauer / A. Paul Weber, Der alte Mann und die Satire. Erinnerungen an A. Paul Weber und Gedichte von Erich Fitzbauer. Faksimilierte Briefe und Zeichnungen von A. Paul Weber, Eichgraben im Wienerwald 2006.

Flora 1958

Paul Flora, Menschen und andere Tiere, München 1958.

Flora 1996

Paul Flora, Ein Fischer im Drüben, in: Peter Noever (Hg.), Austria im Rosennetz, (Kat. Ausst. MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst /Wunderkammer Österreich, Kunsthaus Zürich 1996) Wien (u.a.) 1996, S. 100 – 118.

Flora 1997

Paul Flora, Dies und das, Zürich 1997.

Flora 2007

Paul Flora, Rückwärts in die Zukunft, Zürich 2007.

Forberg 1975a

Gabriele Forberg (Hg.), Gustave Doré. Das graphische Werk, Band 1, München 1975

Forberg 1975b

Gabriele Forberg (Hg.), Gustave Doré. Das graphische Werk, Band 2, München 1975.

Fraenger 1992

Wilhelm Fraenger, Komische Bibliothek, Amsterdam 1992.

Fronius 1978

Kurt Kahl (Hg.), Hans Fronius, Bilderbuch eines Lebens. Mit 63 Reproduktionen nach Zeichnungen, Bildern, Photographien und Dokumenten. Wien 1978.

Geyer 2005

Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Wien 2005.

Gibson 1995

Michael Gibson, Symbolismus, Köln 1995.

Giger 1996

Hansruedi Giger, Www HR Giger com, Köln 1996.

Glaesemer 1974

Jürgen Glaesemer, Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin, in: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst, 32, 1974, S. 152 – 162.

Gombrich 1984

Ernst H. Gombrich, Das Arsenal der Karikaturisten, in: Gerhard Langemeyer (Hg.), Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, (Kat. Ausst. Wilhelm Busch Museum Hannover / Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund / Kunstsammlung der Universität und dem Kunstverein Göttingen / Münchner Stadtmuseum) München 1984, S. 384 – 401.

Harter 1998

Ursula Harter, Die Versuchung des Heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert, Moreau, Redon, Berlin 1998.

Hausenstein 1916

Wilhelm Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Zeichnung, Stuttgart (u.a.) 1914.

Heinisch 1988

Severin Heinisch, Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien/Graz (u.a.) 1988.

Heinzl 1995

Brigitte Heinzl, Die stilistische Entwicklung Alfred Kubins anhand der eigenhändig datierten Zeichnungen der graphischen Sammlung des OÖ. Landesmuseums, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Linz 1995, S. 135 – 162.

HeiBerer 1990

Dirk HeiBerer, Wort und Linie. Kubin im literarischen München zwischen 1898 und 1909, in: Kat. Ausst. Lenbachhaus München / Kunsthalle Hamburg 1990/91, S. 67 – 90.

Heiss 2001

Gernot Heiss, „Eine Stille darzustellen, die ärger ist als eine Explosion!“. Othmar Zechyr, 1936 – 1996, in: Peter Baum (Hg.), Othmar Zechyr. Zeichnungen 1966 – 1996, (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach 2002), Wien (u.a.) 2001, S. 10 – 23.

Helnwein/Artmann 1981

Gottfried Helnwein/Hans C. Artmann, Wien 1981.

Hess 1991

Hans Hess, Lyonel Feininger, Stuttgart 1991.

Heusinger von Waldegg 1999

Joachim Heusinger von Waldegg, James Ensor. Legende vom Ich, Köln 1999.

Hille 2009

Karoline Hille, Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus, Stuttgart 2009.

Hintner-Weinlich 1987

Elisabeth Hintner-Weinlich, Der Maler und Graphiker Dr. Franz Sedlacek. (1891 – 1945), phil. Diss. (ms.) 1987.

Hintner 1998

Elisabeth Hintner, Franz Sedlacek. Werk und Leben. 1891 - 1945, Wien 1998.

Hoberg 1990a

Annegret Hoberg, Biographie, in: Kat. Ausst. Lenbachhaus München / Kunsthalle Hamburg 1990/91, S. 13 – 41.

Hoberg 1990b

Annegret Hoberg, Kubin und München. 1898 – 1921, in: Kat. Ausst. Lenbachhaus München / Kunsthalle Hamburg 1990/91, S. 43 – 66.

Hoberg 1990c

Annegret Hoberg, Katalog, in: Kat. Ausst. Lenbachhaus München / Kunsthalle Hamburg 1990/91, S. 208 – 387.

Hoberg 1995a

Annegret Hoberg, Biographie von Alfred Kubin, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin. 1877 – 1959, (Kat. Ausst. OÖ. Landesgalerie Linz 1995a), Linz 1995, S. 221 – 252.

Hoberg 1995b

Annegret Hoberg, Alfred Kubin – Die Inszenierungen eines Künstlers im München der Jahrhundertwende, in: Peter Assmann, Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen, Linz 1995, S. 11-28.

Hoberg 2008

Annegret Hoberg, Alfred Kubin. Das Frühwerk bis 1909, in: Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. Drawings 1897-1909 (Kat. Ausst. Neue Galerie New York 2008/09), München/Berlin/London/New York 2008, S. 13 - 39.

Hoberg 2010a

Annegret Hoberg, Die Ausstellung "Der Blaue Reiter. Schwarz – Weiss", in: Helmut Friedel / Annegret Hoberg (Hg.), Der Blaue Reiter. Ein Tanz in Farben (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus 2010, Albertina Wien 2011), München 2010, S. 9 – 25.

Hoberg 2010b

Annegret Hoberg, Alfred Kubin, in: Helmut Friedel / Annegret Hoberg (Hg.), Der Blaue Reiter. Ein Tanz in Farben (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus 2010, Albertina Wien 2011), München 2010, S. 183 – 207.

Hoerschelmann 1995

Antonia Hoerschelmann, Alfred Kubin im Spannungsfeld österreichischer Zeichnung der Zwischenkriegszeit, in: Peter Assmann (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen, Linz 1995, S. 31 - 45.

Hofmann 1965

Werner Hofmann, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Salzburg 1965.

Hornbostel 1999

Wilhelm Hornbostel (Hg.), Tomi Ungerer. Zwischen Marianne und Germania, München 1999.

Horodisch 1949

Abraham Horodisch, Alfred Kubin als Buchillustrator, New York 1949.

Horodisch 1962

Abraham Horodisch, Alfred Kubin Taschenbibliographie. Anschließend einige Gedanken zu Alfred Kubin als Zeichner, Amsterdam 1962.

Klockenbring 1986

Gérard Klockenbring, Odilon Redon. Wege zum Tor der Sonne, Stuttgart 1986.

Koreny 2002

Fritz Koreny, Zur Ausstellung. Zeichnungen Alfred Kubins aus der Sammlung Leopold, in: Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum, (Ausst. Kat. Leopold Museum Wien, 5. Oktober 2002 – 6. Jänner 2003), Ostfildern-Ruit 2002, S. 6-7.

Koschatzky 1972a

Walter Koschatzky, Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Wien 1972.

Koschatzky 1977

Walter Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Wien 1977.

Koschatzky/Sottriffer 1982

Walter Koschatzky/Kristian Sottriffer, Mit Nadel und Säure. Fünfhundert Jahre Kunst und Radierung, Wien 1982.

Kubin 1909

Alfred Kubin, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, München 1909.

Kubin 1959

Alfred Kubin, Dämonen und Nachtgesichte. Eine Autobiographie mit 24 Bildern, München 1959.

Kubin 1974

Alfred Kubin/Ulrich Riemerschmidt (Hg.), Aus meinem Leben, München 1974.

Kubin 1976

Ulrich Riemerschmidt (Hg.), Alfred Kubin, Aus meiner Werkstatt, München 1976.

Kubin / Herzmanovsky-Orlando 1980

Alfred Kubin / Fritz Herzmanovsky-Orlando, Perle und Tarockanien, Wien 1980.

Kunkel 2010

Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Leben und Werk, Weimar 2010.

Kunkel 2011a

Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Ein Überblick zu Leben und Werk, in: Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch, Hannover 2011), München 2011, S. 9 – 14.

Kunkel 2011b

Alexander Kunkel, Max Klinger, Alfred Kubin und Heinrich Kley. Betrachtungen und Bemerkungen zu drei außergewöhnlichen Zeichnern, in: Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch, Hannover 2011), München 2011, S. 15 – 25.

Leopold 2002

Rudolf Leopold, Zur Ausstellung. Zeichnungen Alfred Kubins aus der Sammlung Leopold, in: Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum, (Ausst. Kat. Leopold Museum Wien, 5. Oktober 2002 – 6. Jänner 2003), Ostfildern-Ruit 2002, S. 10-26.

Luckhardt 1998

Ulrich Luckhardt, Lyonel Feininger. Karikaturen, Köln 1998.

Marks 1977

Alfred Marks, Der Illustrator Alfred Kubin. Gesamtkatalog seiner Illustrationen und buchkünstlerischen Arbeiten, München 1977.

Marqués 2005

Manuela B. Marqués, Goya – Mensch seiner Zeit und Prophet der Moderne, in: Wilfried Seipel / Peter-Klaus Schuster / Manuela B. Marqués (Hg.), Francisco de Goya. 1746 – 1828. Prophet der Moderne, (Kat. Ausst. Alte Nationalgalerie Berlin, 13. Juli - 3. Oktober 2005 / Kunsthistorisches Museum Wien, 18. Oktober 2005 – 8. Januar 2006), Köln / Wien 2005, S. 11 – 22.

Miller 2007

Norbert Miller, Le fantastique réel – Zur Begegnung mit Edgar Allan Poe, in: Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2007, S. 59 – 70.

Morton 2009

Marsha Morton, Natur und Seele. Österreichs Reaktionen auf Ernst Haeckels evolutionären Monismus, in: Pamela Kort / Max Hollein (Hg.), Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009), Köln 2009, S. 126 – 153.

Müller-Thalheim 1995

Wolfgang Müller-Thalheim, Humor bei Kubin, in: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz, 2. März – 9. April 1995), Linz 1995, S. 101 – 118.

Nagl 1999

Michaela Nagl, Die Zeichnung in Oberösterreich in der ersten Jahrhunderthälfte mit einem Exkurs zu Othmar Zechyr, in: Oberösterreich: Die Zeichnung im 20. Jahrhundert, (Kat. Ausst. Kunstverein Steyr 1999), Steyr 1999, S. 7 – 18.

Nowak-Thaller 1991

Elisabeth Nowak-Thaller, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991.

Oberhuber 1998

Konrad Oberhuber, Der Blick vom Lehnstuhl, in: Ironimus. Karikaturen aus fünf Jahrzehnten, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Akademie der Bildenden Künste), Wien 1998, S. 6-11.

Poe 1979

Edgar Allan Poe, Unheimliche Geschichten, Gezeichnet von Gottfried Helnwein, Weingarten 1979.

Prasse 1972

Leona E. Prasse, Lyonel Feininger. Das graphische Werk. Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Berlin 1972.

Preisling 2007

Dagmar Preisling, Griffelkunst – „Die produktivste aller Bildenden Künste“. Max Klinger als Graphiker, in: Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln/Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2007), Berlin 2007, S. 72 – 81.

Raabe 1957

Paul Raabe (Hg.), Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung, Hamburg 1957.

Raabe 1990

Paul Raabe, Erinnerungen an Kurt Otto, in: Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1990 / Hamburger Kunsthalle 1990/91, München 1990, S. 389 – 92.

Reinhardt 1980

Georg Reinhardt (Hg.), A. Paul Weber. Das graphische Werk 1930-1978. Handzeichnungen und Lithographien, München 1980.

Rombold 1995

Günter Rombold, Ausdruckshandlungen und Formfindung bei Alfred Kubin, in: Peter Assmann (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen, Linz 1995c, S. 49-57.

Schartel 1977

Werner Schartel (Hg.), Kunst im Widerstand. A. Paul Weber. Politische Zeichnungen seit 1929. Zum Problem von Humanismus und Parteilichkeit, Berlin 1977.

Schlocker 2009

Edith Schlocker, Paul Flora und Alfred Kubin. Umgeben von einer Aura des Jenseitigen, in: Parnass. Kunstmagazin, Heft 2, 2009, S. 50 – 51.

Schmied 1967

Wieland Schmied, Der Zeichner Alfred Kubin. Unter Mitwirkung der Graphischen Sammlung Albertina und des Oberösterreichischen Landesmuseums, Salzburg 1967.

Seipel 1988

Wilfried Seipel, Alfred Kubin. Der Zeichner. 1877-1959, Wien; München 1988.

Sottriffer 1966

Kristian Sottriffer, Die Druckgraphik. Entwicklung. Technik. Eigenart, Wien / München 1966.

Sottriffer 1971

Kristian Sottriffer, Zechyr. Landscapes, Wien 1971.

Spies 2008

Werner Spies, Tomi Ungerer – Der Triebzeichner, in: Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, (Kat. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg 2008/09), Köln 2008, S. 11 - 66.

Topor 1980

Roland Topor/Eugen Helmlé (Übers.), *Memoires d'un vieux con / Memoiren eines alten Arschlochs*, Zürich 1980.

Topor 1998

Roland Topor/Uli Wittmann (Übers.), *Je t'aime. Ein Sprachführer der Liebe*, München 1998.

Trwnsick 1996

Bettina Trwnsick, *Sprache und Bild in der Phantastik*, in: Kat. Ausst. Wetzlar / Schlüchtern / Ilmenac / Steyr / Cesky Krumlov 1996/97, S. 5 – 8.

Tumler / Zechyr 1990

Richard Pils (Hg.), Franz Tumler / Othmar Zechyr (Ill.), *Der Keksfresser. An der Waage. Aufzeichnungen aus einem Lagerhaus*, Weitra 1990.

Wally 1993

Barbara Wally, in: Galerie Altnöder (Hg.), *Barbara Wally, Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk*, (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1993), Salzburg 1993.

Weber 1968

Andreas Paul Weber, *Kritischer Kalender 1968*. 27 Lithographien von A. Paul Weber, Hamburg/Bergedorf 1968.

Weber 1973a

Andreas Paul Weber, *Kritischer Kalender 1973*. 27 Lithographien von A. Paul Weber, München 1973.

Weber 1973b

A. Paul Weber, *Kritische Graphik. Handzeichnungen und Lithographien aus vierzig Jahren*, Hamburg 1973.

Weinzierl 2009

Gudrun Weinzierl, Magier von Zwickledt. „Traumprotokolle“ des Alfred Kubin. (1877 – 1959), in: Parnass. Kunstmagazin, Heft 2, 2009, S. 40 – 45.

Weskott 2009

Hanne Weskott, Das Kubin-Archiv in München. Ein Gespräch mit Annegret Hoberg vom Münchner Lenbachhaus, in: Parnass. Kunstmagazin, Heft 2, 2009, S. 46 – 47.

Willer 2008

Thérèse Willer, Tomi Ungerer, in: Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, (Kat. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg 2008/09), Köln 2008, S. 67 – 118.

Ausstellungskataloge:**Kat. Ausst. Historisches Museum Wien / Kulturhaus Graz 1977**

Fritz von Herzmanovsky-Orlando, (Kat. Ausst. Historisches Museum Wien, 30. April 1977 – 24. Mai 1977 / Kulturhaus Graz, 8. September – 8. Oktober 1977), Wien 1977.

Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina Wien 1977

Alfred Kubin. 1877 – 1959. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina Wien, 11. Oktober – 11. Dezember 1977), Wien 1977.

Kat. Ausst. Serge Sebarsky Gallery, New York 1979

Lyonel Feininger. Drawings and Watercolours, (Kat. Ausst. Serge Sebarsky Gallery), New York 1979.

Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle 1981

Werner Hoffmann (Hg.), Experiment Weltuntergang, (Kat. Ausst. Hamburger Kunsthalle, 10. April – 31. Mai 1977), München 1981.

Kat. Ausst. Galerie Altnöder Salzburg 1985

Ferdinand Altnöder (Hg.), Franz Sedlacek, Salzburg 1985.

Kat. Ausst. Münchner Stadtmuseum 1985

Gina Kehayoff / Christoph Stölzl (Hg.), Topor, Tod und Teufel, (Kat. Ausst. Münchner Stadtmuseum 1985), Zürich 1985.

Kat. Ausst. Hannover / Dortmund / Göttingen / München 1985

Gerhard Langemeyer (Hg.), Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, (Kat. Ausst. Wilhelm Busch Museum Hannover, 7. Oktober – 2. Januar 1985 / Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, 18. Januar – 10. März 1985 / Kunstsammlung der Universität und dem Kunstverein Göttingen, 17. März bis 30. April 1985, Münchner Stadtmuseum, 9. Mai – 28. Juli 1985), München 1985.

Kat. Ausst. Neuer Berliner Kunstverein / Kunstverein Hannover 1986

Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, (Kat. Ausst. Neuer Berliner Kunstverein, 17. November 1986 – 7. Januar 1987 / Kunstverein Hannover, 7. Februar 1987 – 12. April 1987), Berlin 1986.

Kat. Ausst. Galerie Würthle, Wien 1986

Irène Kutter/Gustav Klimt, Gustav Klimt. 1862 – 1918. Egon Schiele. 1890 – 1918. James Ensor. 1860 – 1949. Alfred Kubin. 1877 – 1959. Künstler der Jahrhundertwende, (Ausst. Kat. Galerie Würthle, Wien, 25. April – 7. Juni 1986), Wien 1986.

Kat. Ausst. Lenbachhaus München / Kunsthalle Hamburg 1990/91

Annegret Hoberg (Hg.)/Peter Baum, Alfred Kubin. 1877-1959, (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 3. Oktober – 2. Dezember 1990 / Hamburger Kunsthalle, 14. Dezember 1990 – 27. Januar 1991), München 1990.

Kat. Ausst. München / Wien / Hannover 1992

Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik, (Kat. Ausst. Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung München, 5. Juni – 18. Oktober 1992 / KunstHaus Wien / Wilhelm Busch Museum Hannover), München 1992.

Kat. Ausst. St. Pölten/Linz/Salzburg 1993

Galerie Altnöder (Hg.), Barbara Wally, Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk, (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1993), Salzburg 1993.

Kat. Ausst. Hallescher Kunstverein 1994

Klemens Brosch. 1894 – 1926, (Kat. Ausst. Hallescher Kunstverein, Halle 1994), Halle (Saale), 1994.

Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina 1995

Antonia Hörschelmann (Hg.), Von Schiele bis Wotruba. Arbeiten auf Papier von 1908 bis 1938, (Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina im Bank Austria Kunstforum, Wien und Zwischen den Zeiten, Kunst in Österreich von 1908 bis 1938, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main), Kilchberg, Zürich 1995.

Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie, Linz 1995a

Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz, 2. März – 9. April 1995), Linz 1995.

Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz/Innviertler Volkskundehaus 1995b

Peter Assman (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz, 10. März – 17. April 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus, 11. März – 6. Mai 1995), Linz 1995.

Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz 1995c

Peter Assmann (Hg.), Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen, (Publikation anlässlich des gleichnamigen Symposiums im Juni 1995 in Zusammenarbeit zwischen der OÖ. Landesgalerie, dem Offenen Kulturhaus Linz sowie dem Adalbert-Stifter-Institut Linz), Linz 1995.

Kat. Ausst. Wilhelm Busch Museum Hannover / Haus am Lützowplatz Berlin 1995/96

Tomi Ungerer. Das Spiel ist aus. Werkschau 1956 - 1995, (Kat. Ausst. Wilhelm Busch Museum Hannover, 18. Juni 1995 – 20. August 1995 / Haus am Lützowplatz Berlin, 14. April – 27. Mai 1996), Marburg 1995.

Kat. Ausst. MAK Wien und Kunsthaus Zürich 1996

Harald Szeemann, Peter Noever (Hg.), Austria im Rosennetz, (Ausst. Kat. MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, 11. September – 10. November 1996), Wunderkammer Österreich, (Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, 6. Dezember 1996 – 23. Februar 1997), Wien (u.a.) 1996.

Kat. Ausst. Wetzlar/Schlüchtern/Ilmenac/Steyr/Krumau 1996/97

Peter Assmann (Hg.) Ausgeliefert. Beispiele österreichischer Graphik der Zwischenkriegszeit Nahe der Phantastik. Klemens Brosch, Carl Anton Reichel, Franz Sedlacek, Aloys Wach (Kat. Ausst. Stadtmuseum Wetzlar (September/Okttober 1996), Kulturhaus und Synagoge Schlüchtern (November/Dezember 1996), Kleine Galerie Ilmenac (Jänner/Februar 1997), Kunstverein Steyr (Frühjahr 1997), Egon Schiele Zentrum Cesky Krumlov/Krumau (Herbst 1997), Linz 1996.

Kat. Ausst. Musée d'Ixelles, Brüssel 1996/97

Alfred Kubin, Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin. (1877-1959), (Kat. Ausst. Musée d'Ixelles, Brüssel, 21. November 1996 – 26. Januar 1997), Köln 1997.

Kat. Ausst. Galeri Altnöder Salzburg 1997

Ferdinand Altnöder (Hg.), Alfred Kubin. 1877 – 1959. Zur Wiederkehr des 120. Geburtstages, (Kat. Ausst. Fritz von Herzmanovsky-Orlando und Alfred Kubin, Galerie Altnöder Salzburg, August – September 1997), Salzburg 1997.

Kat. Ausst. Landesmuseum Schloß Tirol 1998

Alfred Kubin, Ganner Christiane (Red.), Alfred Kubin. Bestiarium, (Ausst. Kat. Landesmuseum Schloß Tirol in Zusammenarbeit mit der Landesgalerie Oberösterreich, 3. April – 28. Juni 1998), Bolzano 1998.

Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina 1998

Ironimus. Karikaturen aus fünf Jahrzehnten, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Akademie der Bildenden Künste), Wien 1998.

Kat. Ausst. Berlin/Bochum/Bremen 1998/99

Unica Zürn. Bilder 1953-1970 (Kat. Ausst. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 1998; Museum Bochum 1999; Gerhard Marcks-Haus Bremen 1999), Berlin 1998.

Kat. Ausst. OÖ. Landesgalerie Linz / Galerie im Lenbachhaus München 1999

Alfred Kubin. Das lithographische Werk, (Kat. Ausst. OÖ. Landesgalerie Linz, 24. März – 6. Juni 1999 / Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 3. Mai – 4. Juli 1999), Bonn 1999.

Kat. Ausst. Kunstverein Steyr 1999

Österreich: Die Zeichnung im 20. Jahrhundert. (Kat. Ausst. Kunstverein Steyr, 21. September – 31. Oktober 1999), Steyr 1999.

Kat. Ausst. Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum 2001

Othmar Zechyr. Das druckgraphische Werk, (Kat. Ausst. Landesgalerie am OÖ. Landesmuseum, 4. April – 27. Mai 2001), Linz 2001.

Kat. Ausst. Karikaturmuseum Krems 2001

Severin Heinisch / Walter Koschatzky (Hg.), Alles Karikatur. Das gezeichnete 20. Jahrhundert (Kat. Ausst. Karikaturmuseum Krems, erscheint anlässlich der Eröffnung des Karikaturmuseum Krems am 29. September 2001), St. Pölten 2001.

Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 2001

Peter Baum (Hg.), Othmar Zechyr. Zeichnungen 1966 – 1996, (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 15. Jänner – 11. März 2002), Wien (u.a.) 2001.

Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien 2002

Paul Flora. Zeichnungen 1938-2001 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 2002), Zürich 2002.

Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2002/03

Rudolf Leopold (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum, (Ausst. Kat. Leopold Museum, Wien, 5. Oktober 2002 – 6. Jänner 2003), Ostfildern-Ruit 2002.

Kat. Ausst. Musée National d'Histoire et d'Art Luxembourg 2005

Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin. (1877-1959). Ein phantastischer Bilderbogen. Images du fantastique, (Ausst. Kat. Musée National d'Histoire et d'Art Luxembourg, 15. November 2005 – 15. Jänner 2006), Weitra 2005.

Kat. Ausst. Museum of Modern Art New York 2005

David Frankel / Libby Hruska (Hg.), Odilon Redon. Beyond the visible, (Kat. Ausst. Museum of Modern Art New York 2005/06), New York 2005.

Kat. Ausst. Alte Nationalgalerie Berlin/Kunsthistorisches Museum Wien 2005/06.

Wilfried Seipel / Peter-Klaus Schuster / Manuela B. Marqués (Hg.), Francisco de Goya. Prophet der Moderne, (Kat. Ausst. Alte Nationalgalerie Berlin, 13. Juli – 2. Oktober 2005; Kunsthistorisches Museum Wien, 18. Oktober – 8. Januar 2006), Wien 2005.

Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2005/06

Ingrid Pfeiffer / Max Hollein, James Ensor (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 17. Dezember 2005 – 19. März 2006), Frankfurt 2005.

Kat. Ausst. KunstHausWien 2006

Giger in Wien, (Kat. Ausst. KunstHausWien, 24. Mai – 1. Oktober 2006), Wien 2006.

Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln/Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2007

Max Klinger. „Alle Register des Lebens“. Graphische Zyklen und Zeichnungen, (Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln, 9. November 2007 – 20. Januar 2008, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 17. November 2007 – 3. Februar 2008), Berlin 2007.

Kat. Ausst. Schirn-Kunsthalle Frankfurt 2007

Margret Stufmann (Hg.), Markus Bernauer, Odilon Redon. Wie im Traum, (Kat. Ausst. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 28. Januar – 29. April 2007), Ostfildern 2007.

Kat. Ausst. Neue Galerie, New York, 2008/09

Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. Drawings. 1897-1909, (Ausst. Kat. Neue Galerie, New York, 25. September 2008 – 26. Januar 2009), München 2008.

Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg 2008/09

Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, (Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg, 2. Dezember 2008 – 8. März 2009), Köln 2008.

Kat. Ausst. Schlossmuseum Linz 2008/09

Birgit Kirchmayr (Hg.) Kulturhauptstadt des Führers. Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich, (Kat. Ausst. Schlossmuseum Linz, 17. September 2008 – 22. März 2009), Linz 2008.

Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg 2008/09

Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin (Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg, 2. Dezember 2008 – 8. März 2009), Köln 2008.

Kat. Ausst. Museum der Moderne Salzburg / Rupertinum, Salzburg 2009

Die andere Seite. Alfred Kubin. Zeichner und Illustrator (Kat. Ausst. Museum der Moderne Salzburg / Rupertinum Salzburg, 25. April bis 12. Juli 2009), Weitra 2009.

Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2009

Pamela Kort / Max Hollein (Hg.), Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen, (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 5. Februar – 5. Mai 2009), Köln 2009.

Kat. Ausst. BRUSEUM / Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum 2009

Günter Brus/Alfred Kubin/Anke Orgel, Günter Brus – Alfred Kubin. Konfluenzen & Differenzen II. Druckgraphik aus der Sammlung der Neuen Galerie Graz, (Ausst. Kat. BRUSEUM/Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 17. September – 1. November 2009), Wien 2009.

Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien, 2009

Edvard Munch, Michael Fuhr, Leopold Privatstiftung (Hg.), Edvard Munch und das Unheimliche (Ausst. Kat. Leopold Museum, Wien, 16. Oktober 2009 – 18. Januar 2010), Wien 2009.

Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus München / Albertina Wien 2010/11

Helmut Friedel / Annegret Hoberg (Hg.), Der Blaue Reiter. Ein Tanz in Farben (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus, 19. Juni – 26. Dezember 2010; Albertina Wien, 4. Februar – 15. Mai 2011), München 2010.

Kat. Ausst. Museum Villa Stuck, München/Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch, Hannover 2011

Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München, 17. Februar – 1. Mai 2011; Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch, Hannover, 22. Mai – 21. August 2011), München 2011.

Internetseiten

<http://www.lenbachhaus.de/cms/index.php?id=391> (30. April 2011)

<http://www.landesmuseum.at/landesgalerie/sammlungen/grafische-sammlung>

(3. April 2011)

<http://www.kunstsensat.at/mitglieder/peichl.htm> (9. April 2011)

7. Abbildungen



Abb. 1: Alfred Kubin, *Der Zauberer*, 1883, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Kubin-Archiv.



Abb. 2: Das Leben ist ein Traum! Träume glücklich! Dein Bruder Alfred, 1897, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Kubin-Archiv.

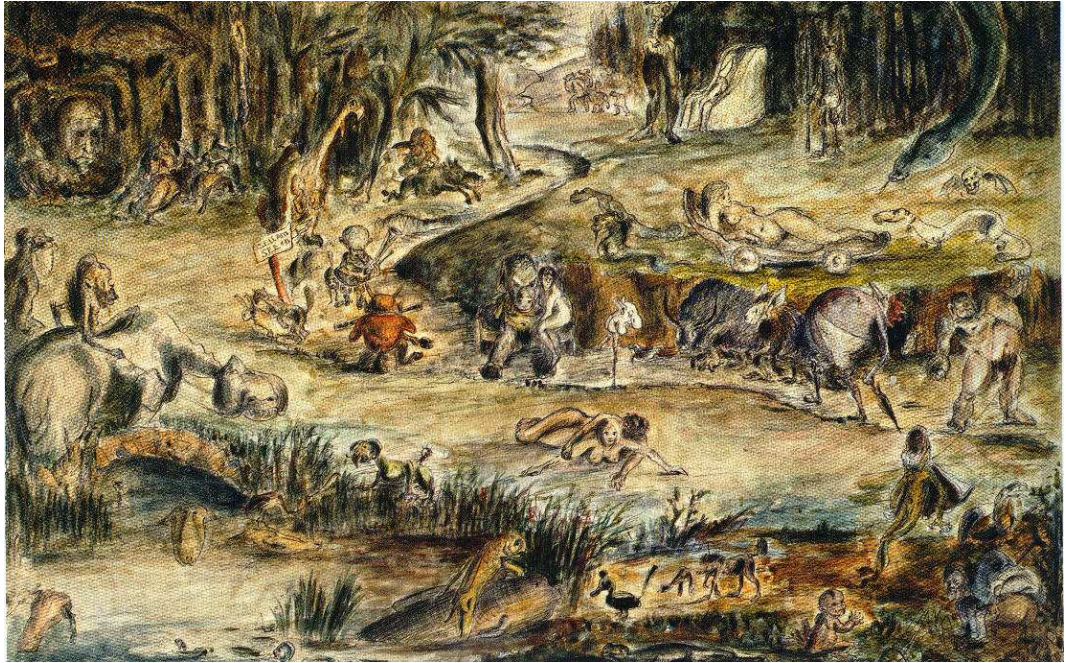


Abb. 3: Alfred Kubin, Geisternacht, 1898, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Kubin-Archiv.



Abb. 4: Alfred Kubin, Hofwinkel/Zell, 1898, Aquarell auf Karton, 30,1 x 22,5 cm, OÖ Landesmuseum.



Abb. 5: Max Klinger, Paraphrase über den Fund eines Handschuhs, Blatt 7, Ängste, 14,4 x 26,7 cm und Blatt 9, Entführung, 11,9 x 26,9 cm, 1882, Radierung.



Abb. 6: Alfred Kubin, Nachtmotten, um 1902, Tusche auf Papier, 23,5 x 32,4 cm, Graphische Sammlung Albertina.

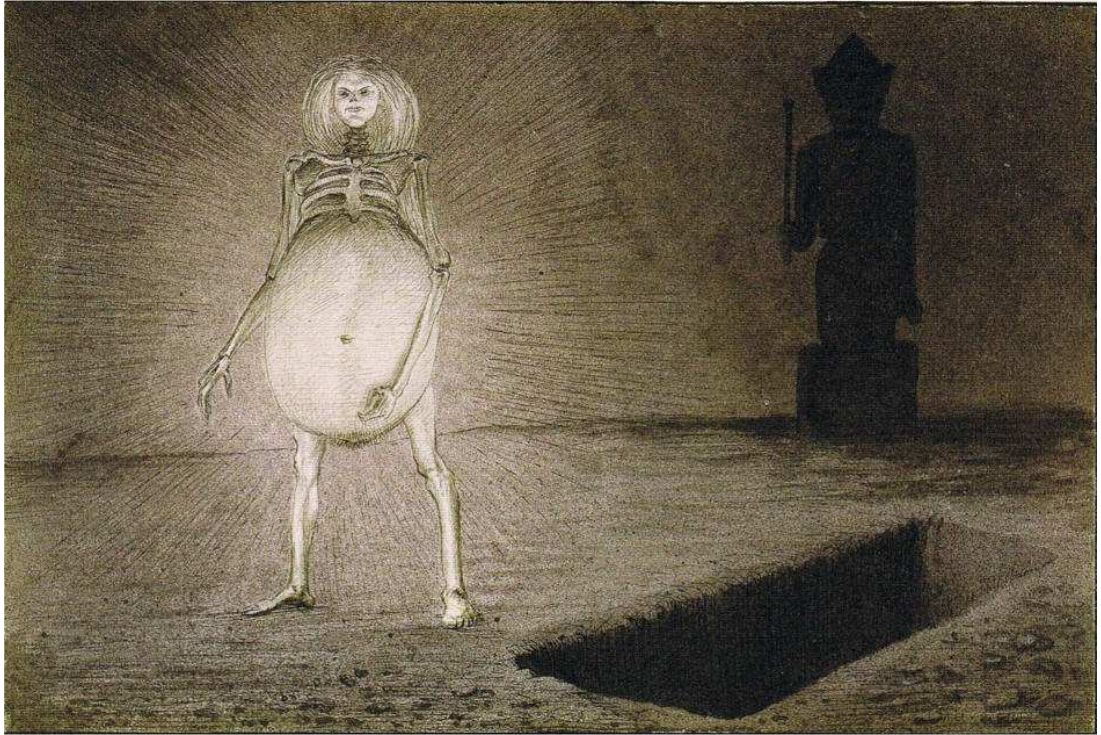


Abb. 7: Alfred Kubin, Das Ei, um 1901/02, Tusche auf Papier, 31,5 x 39,1 cm, Graphische Sammlung Albertina.



Abb. 8: Alfred Kubin, Der Mensch, um 1902, Tusche auf Papier, 25,9 x 27,6 cm, Sammlung Leopold.



Abb. 9: Francisco de Goya, Caprichos, Blatt 43, Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer, 1793-1798, Radierung, Aquatinta, 21,5 x 15 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 10: Francisco de Goya, Die Schrecken des Krieges, Blatt 36, Auch hier nicht, 1810 bis 1820, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

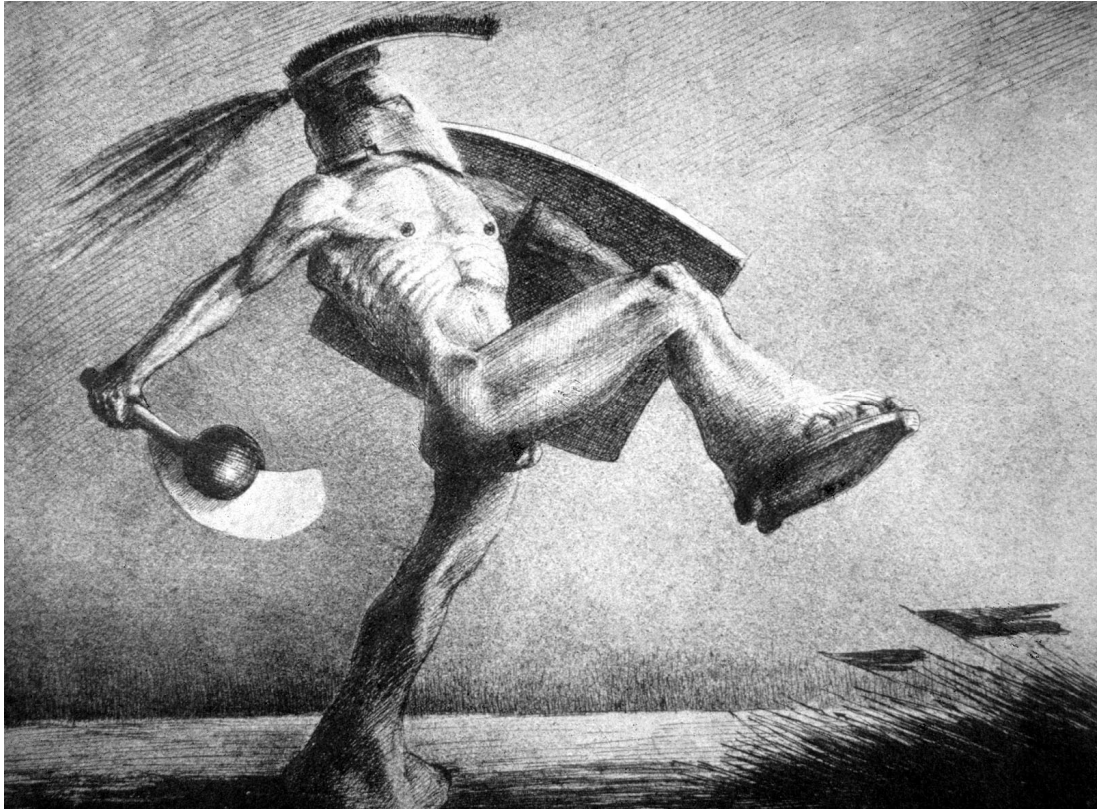


Abb. 11: Alfred Kubin, Der Krieg, 1901-1902, verschollen, Tusche auf Papier.



Abb. 12: Alfred Kubin, Die Geister des Weins, um 1900/01, Tusche auf Papier, Verbleib unbekannt.



Abb. 13: Félicien Rops, *Le Diable au Salon*, Holzstich, 1851.



Abb. 14: Félicien Rops, *Die Todesstrafe*, 1859, Fettbleistift auf Papier, 43 x 30 cm, Province de Namur, Musée Félicien Rops.



Abb. 15: Die Ordnung herrscht in Warschau, 1863, Lithographie, 36,4 x 29,7 cm, Collection B. d. M. Namur.

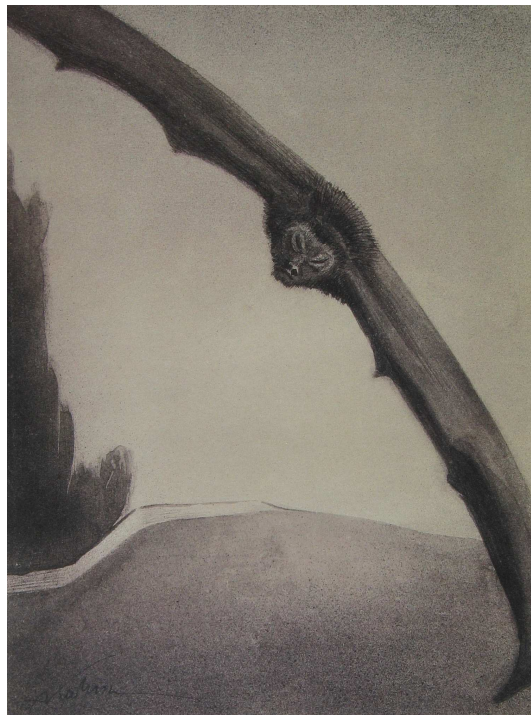


Abb. 16: Alfred Kubin, Friedhofsmauer, um 1901/02, Tusche auf Papier, 24,8 x 18,2 cm, Privatbesitz.



Abb. 17: Félicien Rops, *Les Sataniques*, 1882, Bearbeitete Heliogravure, 28,1 x 21,1 cm, Province de Namur, Musée Félicien Rops.

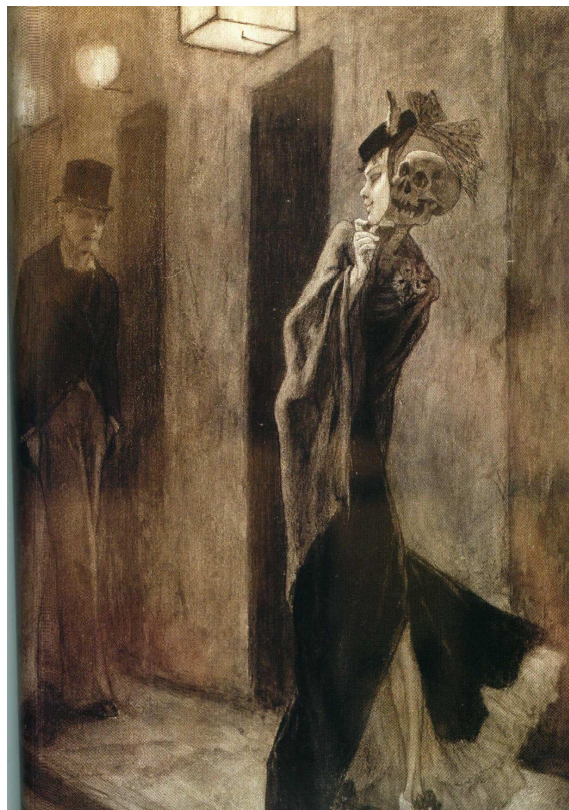


Abb. 18: Félicien Rops, *Parodie humaine*, 1878-1881, Bleistift auf Papier, 22 x 14,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 19: Félicien Rops, Les Epaves, 1866, Radierung, Kaltnadel, 19,8 x 12,8 cm, Province de Namur, Musée de Félicien Rops.



Abb. 20: Félicien Rops, Les Diaboliques, Les Dessous de Cartes d'une partie de Whist 1884, Bearbeitete Heliogravure, 28,7 x 20,5 cm, Province de Namur, Musée de Félicien Rops.

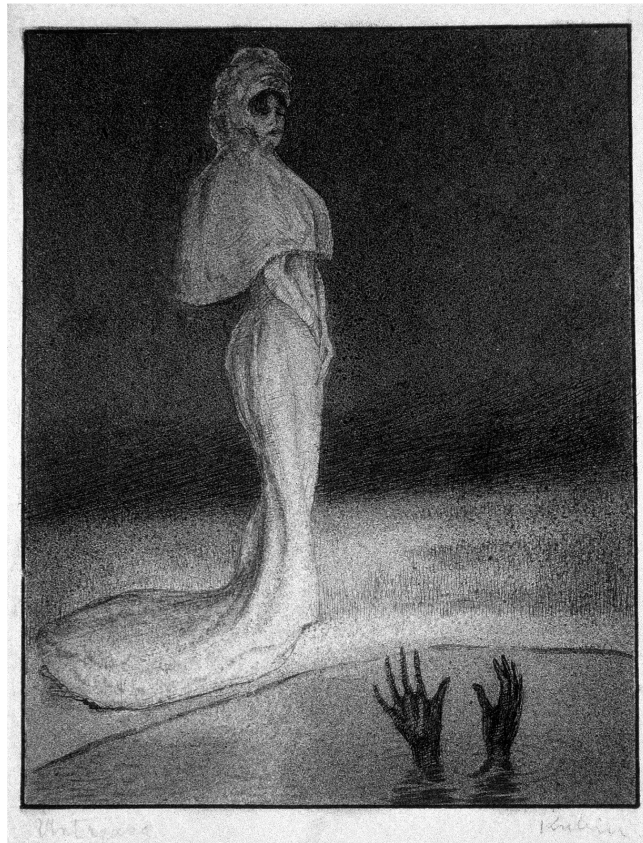


Abb. 21: Alfred Kubin, Der Untergang, um 1903, Tusche auf Papier, Privatsammlung.

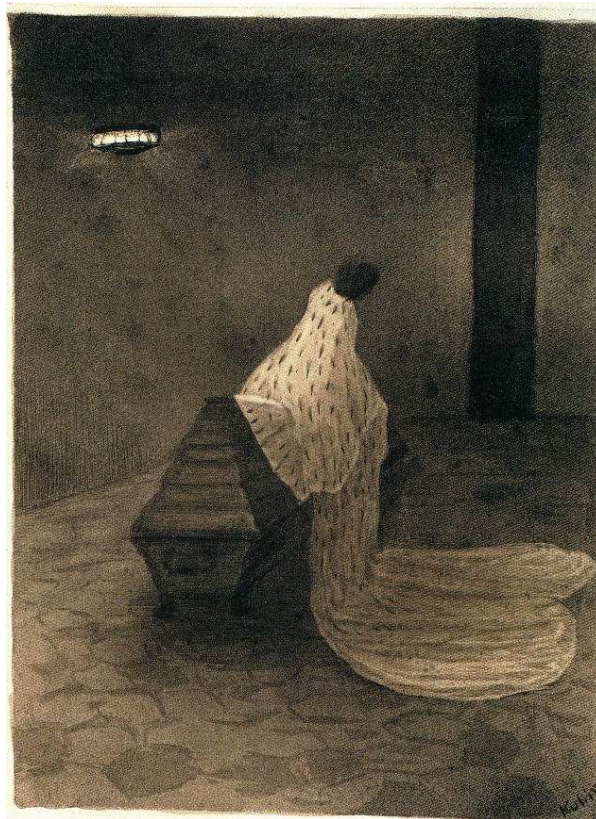


Abb. 22: Alfred Kubin, Gedenkblatt für meine 1903 verstorbene Braut, 1903, Tusche auf Papier, 37,5 x 31,3 cm / 30,9 x 23 cm, Sammlung Leopold Wien.

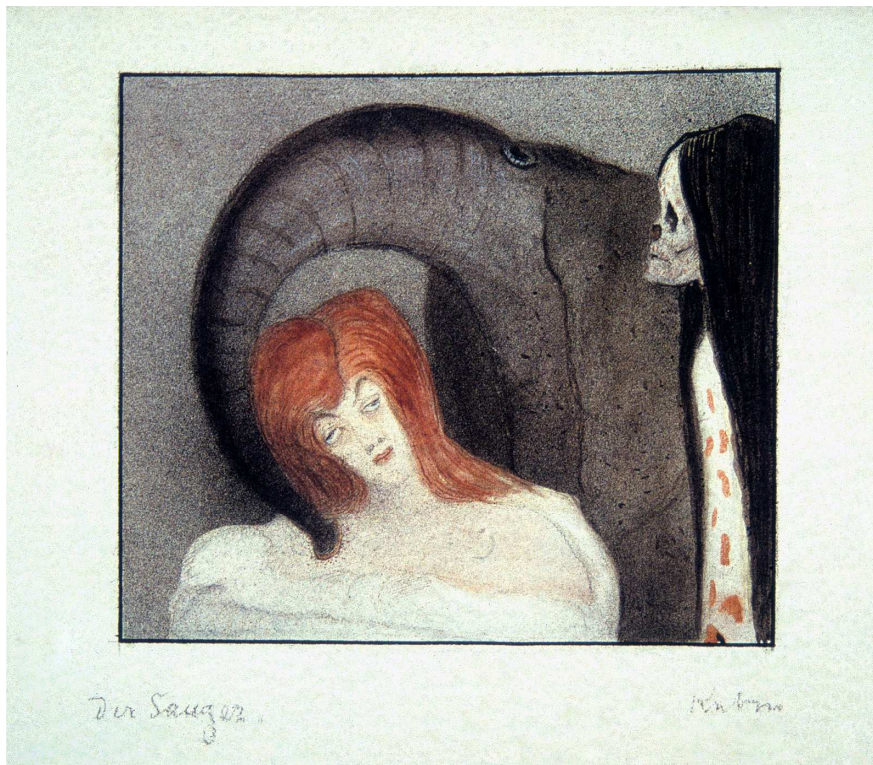


Abb. 23: Alfred Kubin, Der Sauger, um 1903, Tusche und Aquarell auf Papier, Privatsammlung.



Abb. 24: Alfred Kubin, Das Auge, um 1906, Tempera auf Katasterpapier, 48,8 x 39,3 cm, OÖ. Landesmuseum Linz.



Abb. 25: Alfred Kubin, Verwandlung, um 1906, Tempera auf Katasterpapier, 39,1 x 39,6 cm, OÖ. Landesmuseum Linz.



Abb. 26: Alfred Kubin, Panther, um 1907, Tempera auf Katasterpapier, 37,3 x 38,9 cm, OÖ Landesmuseum Linz.



Abb. 27: Odilon Redon, Vision sousmarine, 1910, Öl auf Leinwand, 93,3 x 74,3 cm, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 28: Alfred Kubin, Helm im Meer, 1906, Gouache auf Papier, 35,6 x 29,2 cm, Sammlung Leopold Wien.

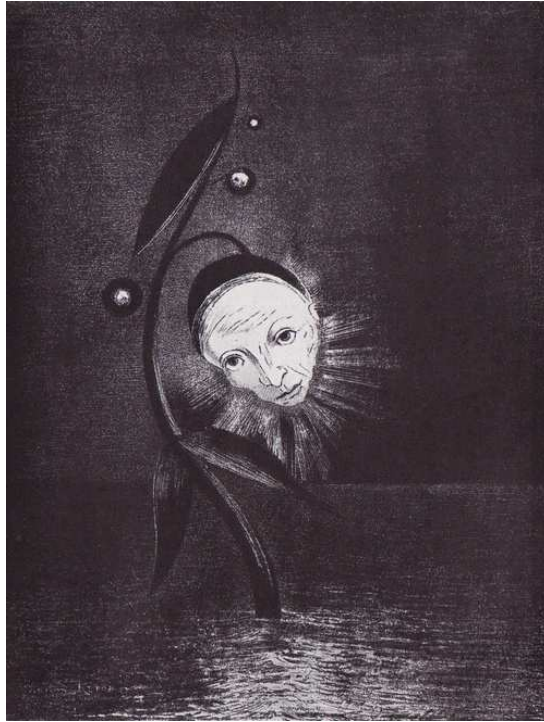


Abb. 29: Odilon Redon, La fleur du marecage, 1885,
Lithographie, 27,3 x 20,4 cm.



Abb. 30: Odion Redon, Im Traum, Blatt 1. Entfaltung, 1879, Lithographie,
32,8 x 25,7 cm, Bibliothèque nationale de France.



Abb. 31: James Ensor, *Le Vengeance de Hopfrog*, 1898, Radierung nach der Erzählung von Edgar Allan Poe.



Abb. 32: Alfred Kubin, *Bosnische Reise*, 1907, Tusche, laviert auf Katasterpapier, 31,2 x 19,7 cm, OÖ Landesmuseum.

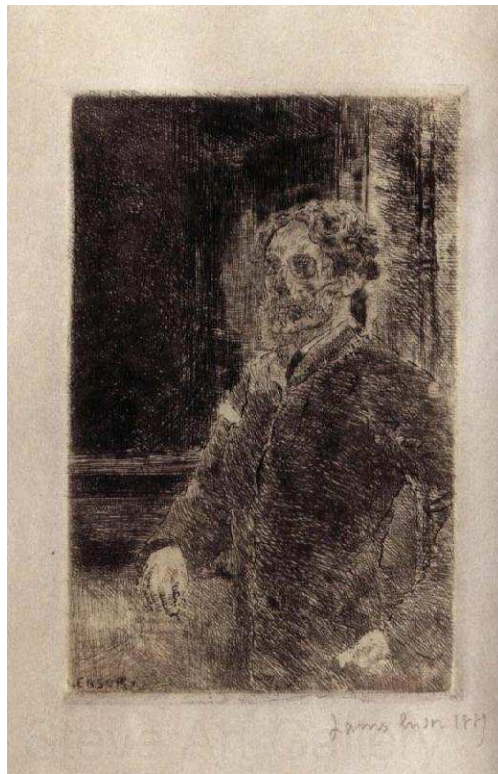


Abb. 33: James Ensor, Portrait als Skelett, (2. Zustand), 1889, Radierung, 11,6 x 7,5 cm, Museum voor Schone Kunste, Ostende.



Abb. 34: Alfred Kubin, *Die Traumstadt Perle*, in: „*Die andere Seite*“, 1909.



Abb. 35: Rembrandt, Selbstbildnis mit geöffnetem Mund und aufgerissenen Augen, Radierung, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

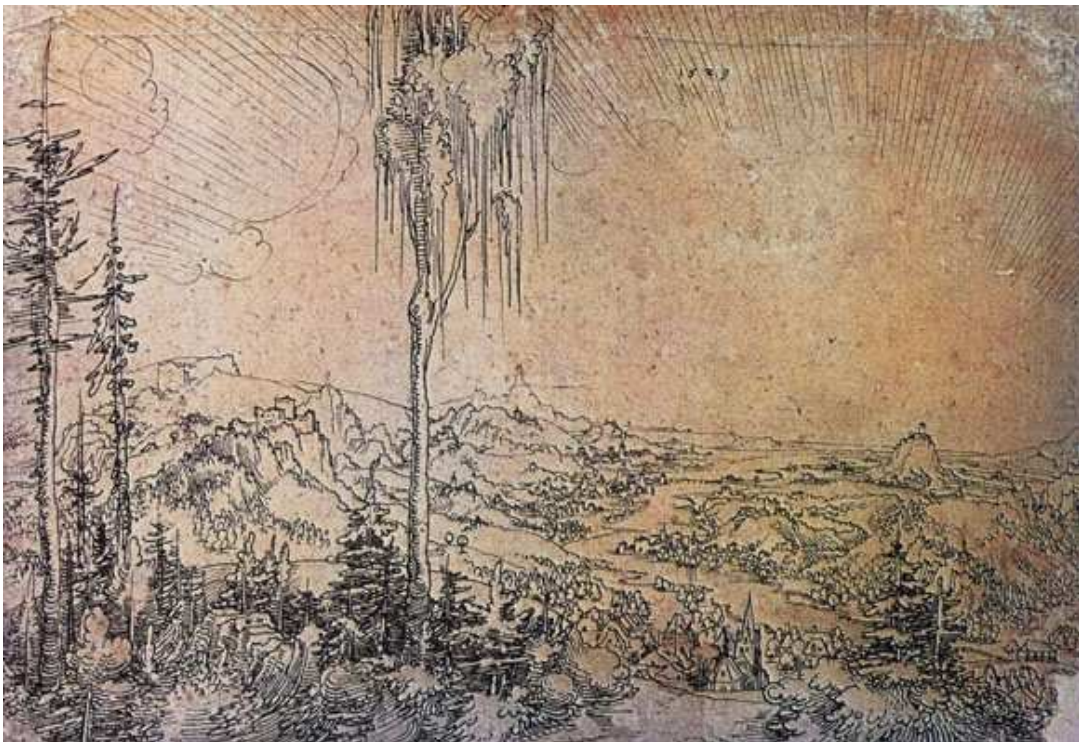


Abb. 36: Wolf Huber, Donaulandschaft bei Krems, 1529, Tusche auf Papier, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

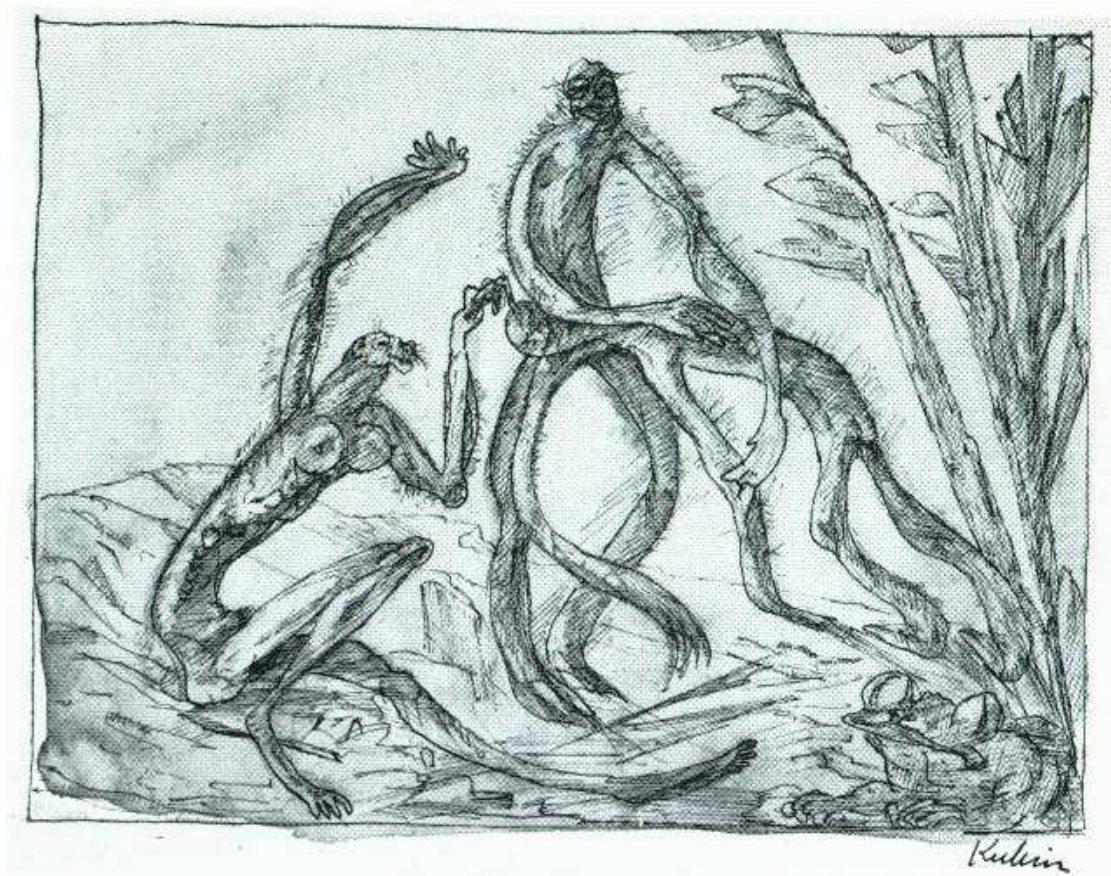


Abb. 37: Alfred Kubin, Phäaken, 1912-15, Tusche auf Papier, 19,6 x 31 cm, Graphische Sammlung Albertina Wien.

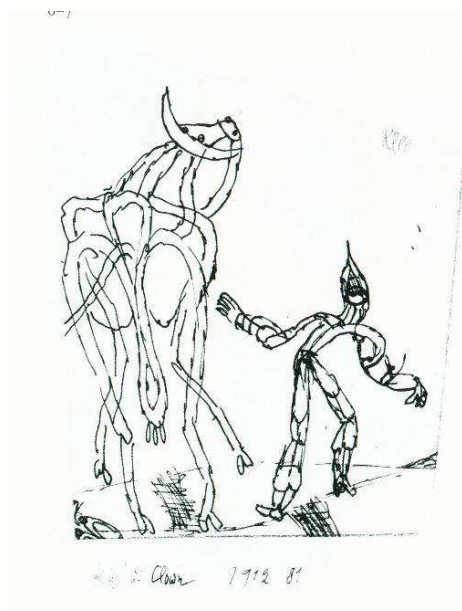


Abb. 38: Paul Klee: Kuh und Clown, 1912, Tusche auf Papier, 8 x 6,1 cm, Graphische Sammlung Albertina Wien.

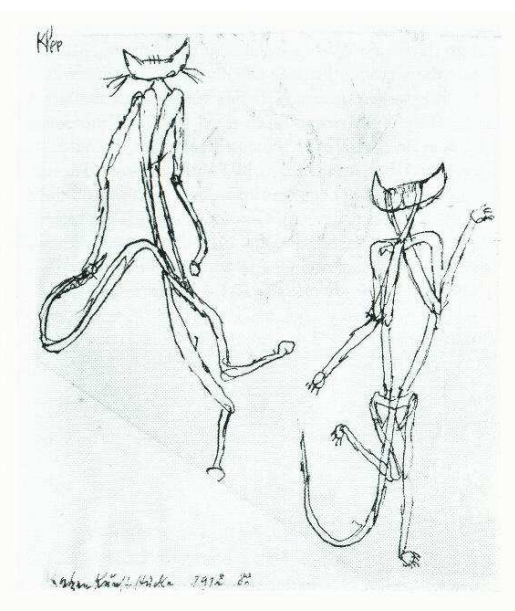


Abb. 39: Paul Klee, Katzenkunststücke, 1912, 12,6 x 10,4 cm, Tusche auf Papier, Graphische Sammlung Albertina Wien.

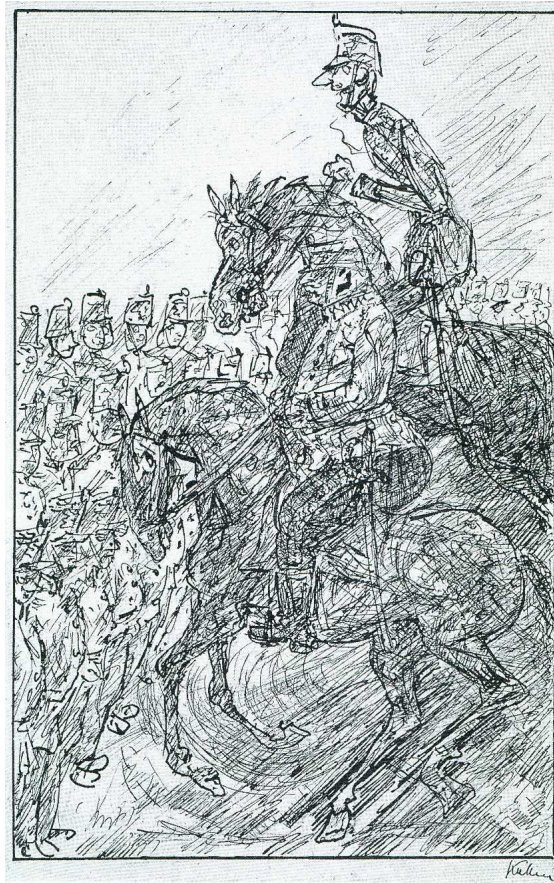


Abb. 40: Alfred Kubin, 18. August 1913 Melk, Tusche auf Papier.

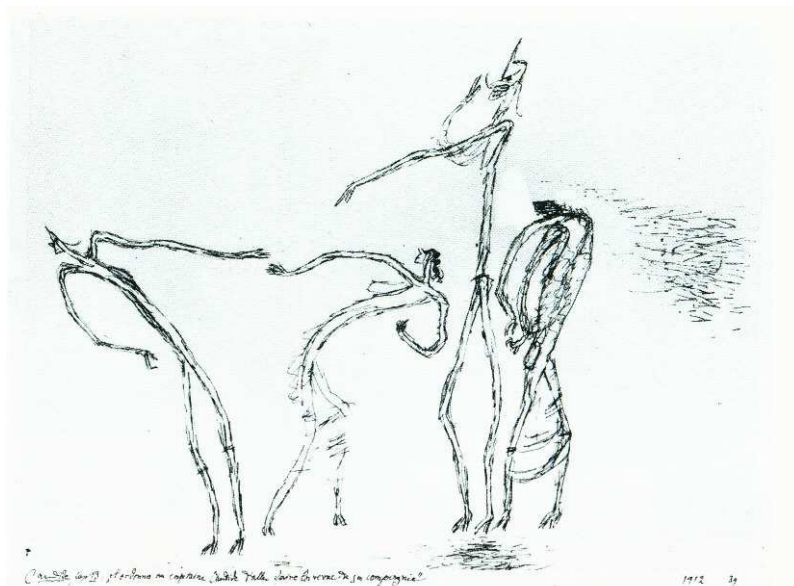


Abb. 41: Paul Klee, Et ordonna au capitaine Candide d'aller faire la revue de sa compagnie (Candide Kapitel 3), 1912, Tusche auf Papier, 18,8 x 24,7 cm, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung.

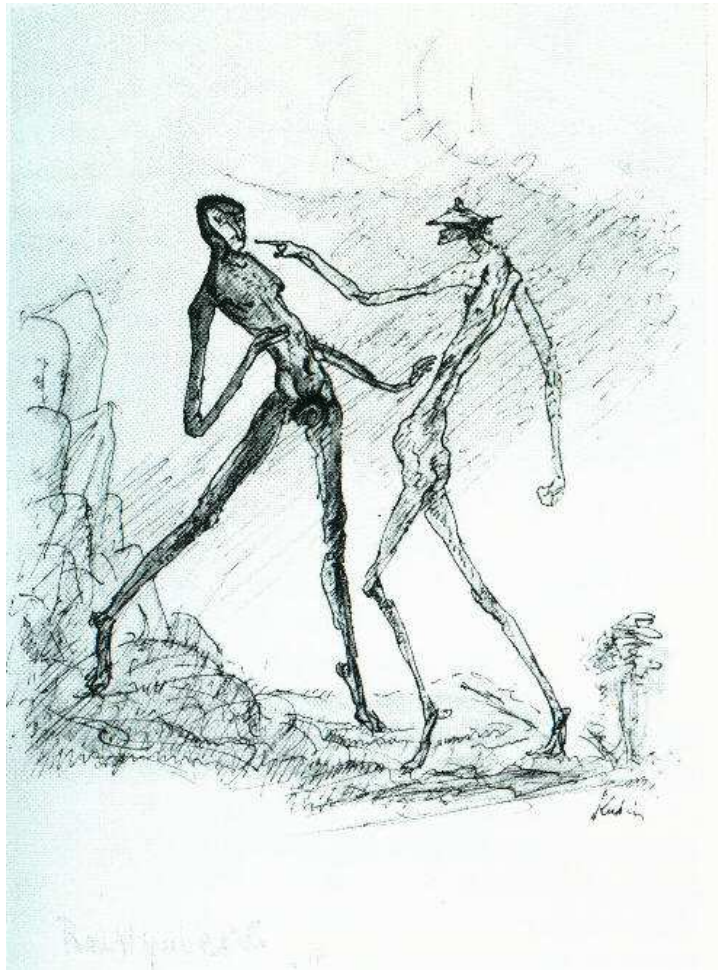


Abb. 42: Alfred Kubin, Rechthaberei, 1912-15, Tusche auf Papier, 31,4 x 19,6 cm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 43: Paul Klee, Skizze zu Candide (Das Erdbeben von Lissabon), 1911.



Abb. 44: Alfred Kubin, Der Ballsaal, 1909/10, Tusche auf Papier, 27,3 x 35,8 cm, Städtische Galerie Lenbachhaus München.

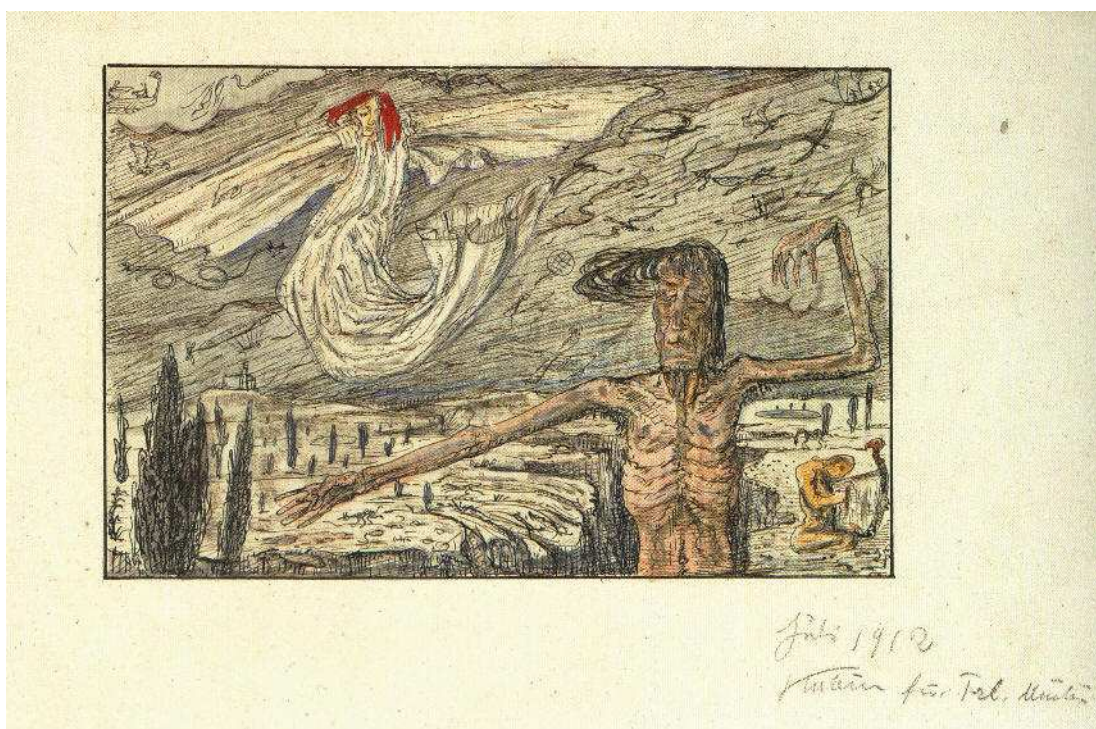


Abb. 45: Alfred Kubin, Der Luftgeist, um 1912, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 14 x 21,6 cm, Städtische Galerie Lenbachhaus München.



Abb. 46: Alfred Kubin, Parkkasino, um 1912, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier, 24 x 33 cm, Städtische Galerie Lenbachhaus München.

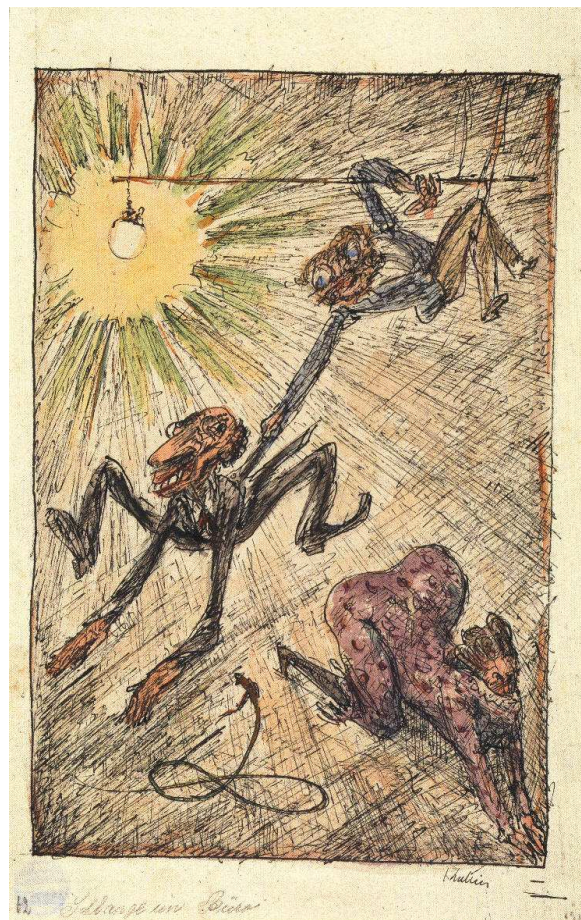


Abb. 47: Alfred Kubin, Schlange im Büro, 1913, Tusche, aquarelliert auf Papier, 25,8 x 17,3 cm, Städtische Galerie Lenbachhaus München.

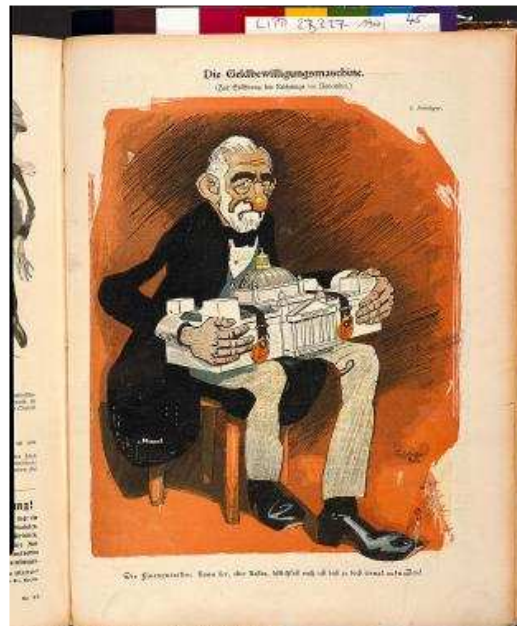


Abb. 48: Lyonel Feininger, Die Geldbewilligungsmaschine – zur Eröffnung des Reichstages im November (1900), Lustige Blätter, 1900.

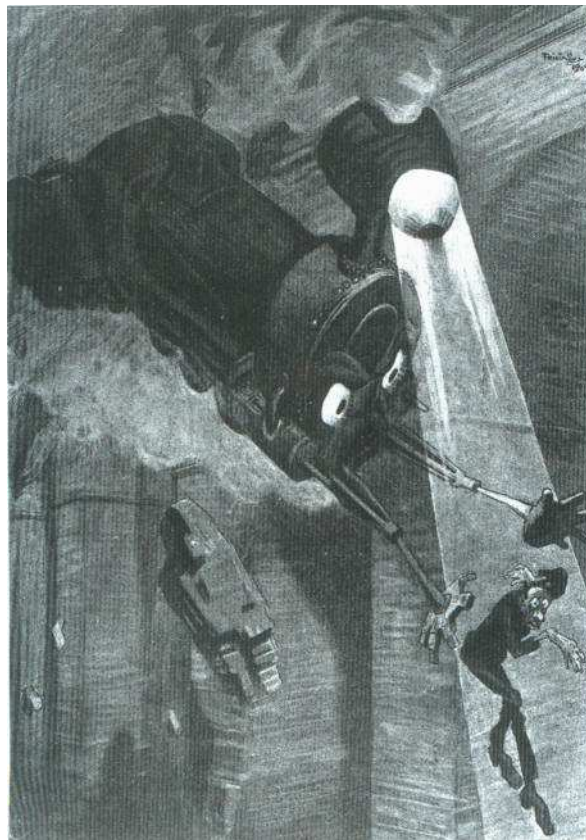


Abb. 49: Lyonel Feininger, Die tobsüchtige Lokomotive.
Der liebe Augustin, I, 1904, Nr. 15.



Abb. 50: Heinrich Kley, Typen aus dem historischen Festzug II, 1886, Tusche auf Papier, 60,8 x 42,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 51: Heinrich Kley, Blick aus dem Fenster in Karlsruhe, 1892, Aquarell und Gouache, 61,6 x 42,2 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett.



Abb. 52: Oben: Heinrich Kley, Hochöfen der Friedrich-Alfred-Hütte in Duisburg, um 1908, Aquarell, Gouache und Farbstift auf Papier, 40 x 66,5 cm, Privatsammlung.

Abb. 53: Unten: Heinrich Kley, Friedrich-Alfred-Hütte in Duisburg, um 1908, 49 x 75,5 cm, LWL-Industriemuseum, Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur, Dortmund.



Abb. 54: Heinrich Kley, Betriebsstörung, 1909, Tusche auf Papier, 31,5 x 26,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 55: Heinrich Kley, Der Tanzboden, 1919, Tusche auf Papier, 31,5 x 40 cm, Privatsammlung.

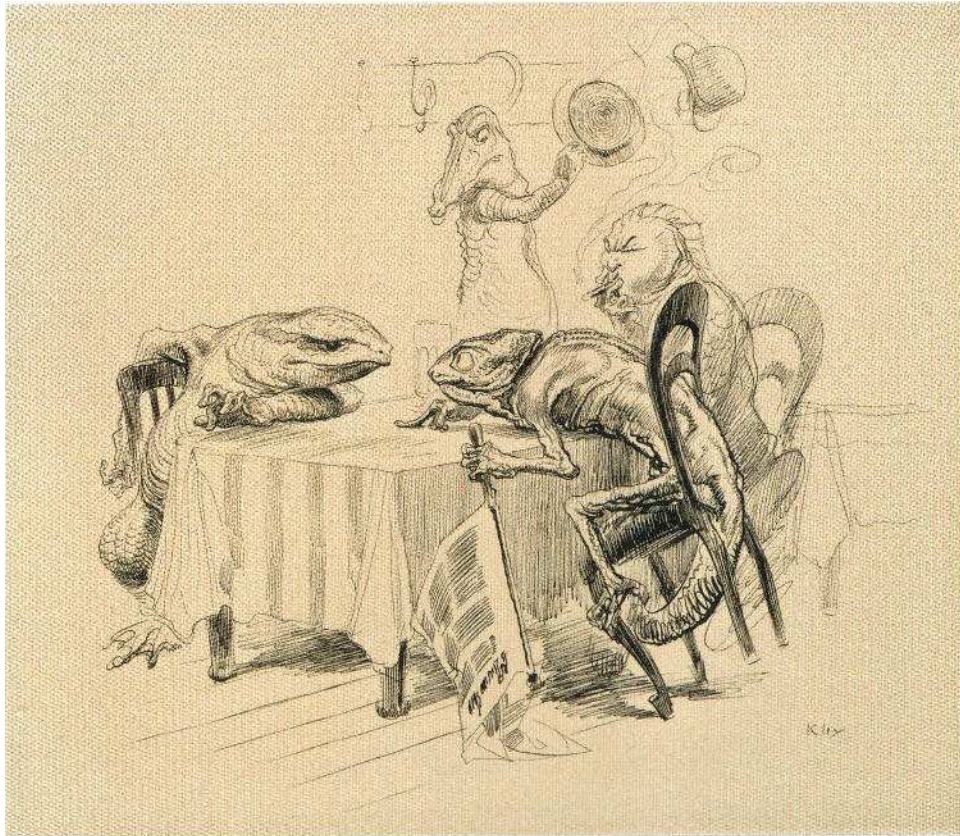


Abb. 56: Oben: Heinrich Kley, *Die Poltiker*, 1910, Tusche auf Papier, 28,5 x 33,5 cm, Privatsammlung.

Abb. 57: Unten: Heinrich Kley, *Skijöring*, 1912, Tusche auf Papier, 25,3 x 36,4 cm, Leihgabe der Niedersächsischen Sparkassenstiftung im Deutschen Museum für Karikatur und Zeichenkunst Wilhelm Busch Hannover.

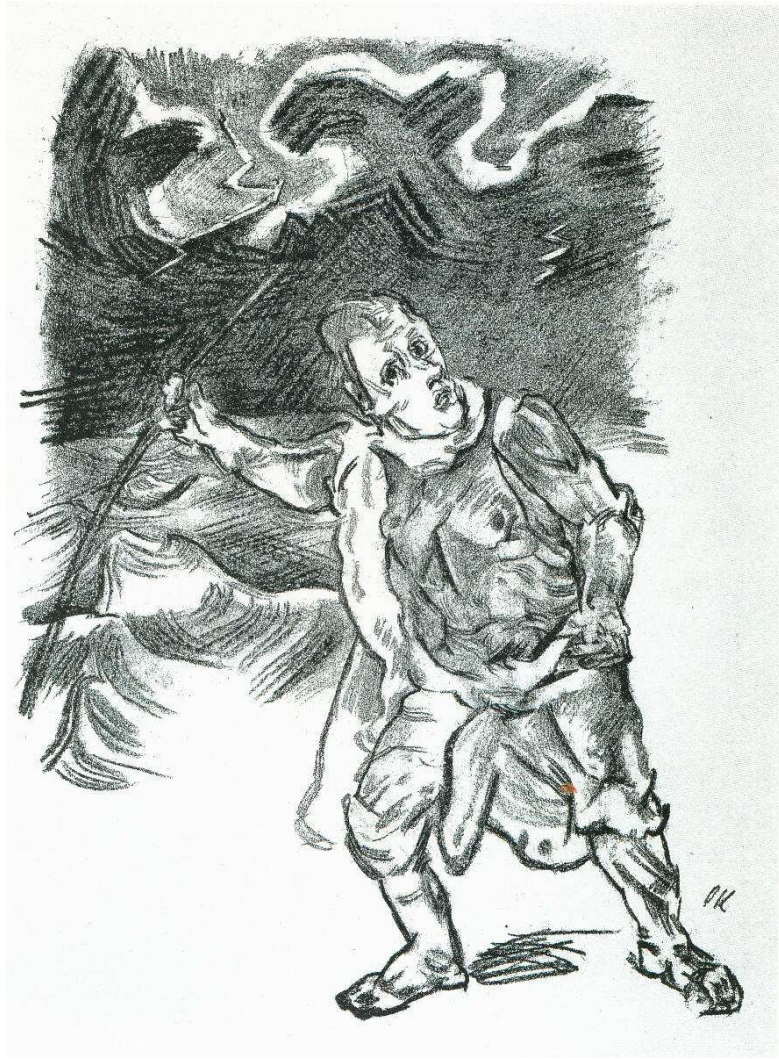


Abb. 58: Oskar Kokoschka, Der Wanderer im Gewitter, 64,2 x 47,9 cm, Lithographie, OÖ Landesmuseum Linz.



Abb. 59: Oskar Kokoschka, Christus am Ölberg, 51,9 x 41,8 cm, Lithographie.



Abb. 60: Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Werbung der Bocksfüßigen, 1919, Bleistift und Farbstift auf Papier.



Abb. 61: Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Die Cholera 1831, 1918, Bleistift auf Papier.

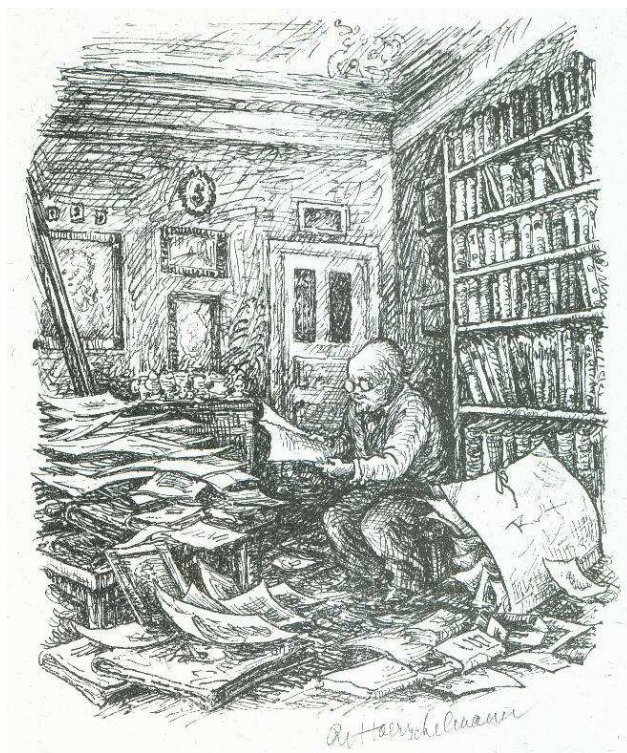


Abb. 62: Rolf von Hoerschelmann, In der Bibliothek, Lithographie, 38,4 x 25,8 cm, OÖ. Landesmuseum Linz



Abb. 63: Rolf von Hoerschelmann, s/l Kubin, Lithographie 25 x 32,3 cm, OÖ Landesmuseum Linz.



Abb. 64: A. Paul Weber, Der Balanceakt, um 1930, Tusche auf Papier, 44 x 31 cm.

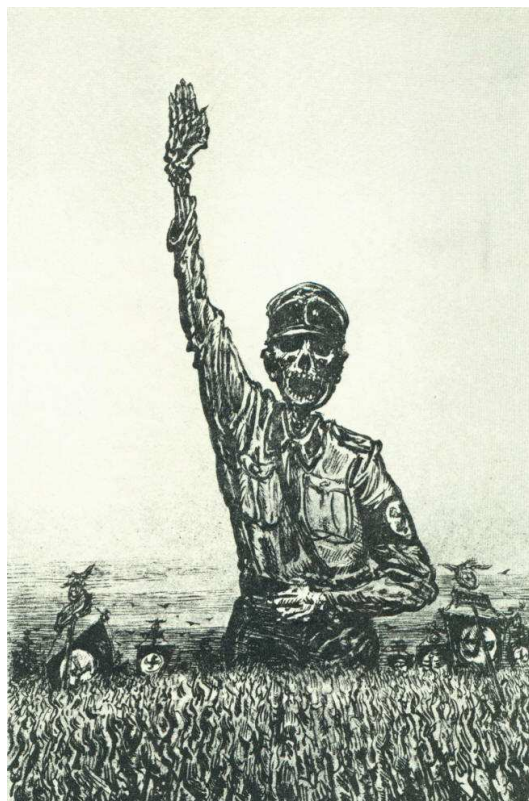


Abb. 65: A. Paul Weber, Hitler, ein deutsches Verhängnis, um 1963, Lithographie, 26 x 19 cm.

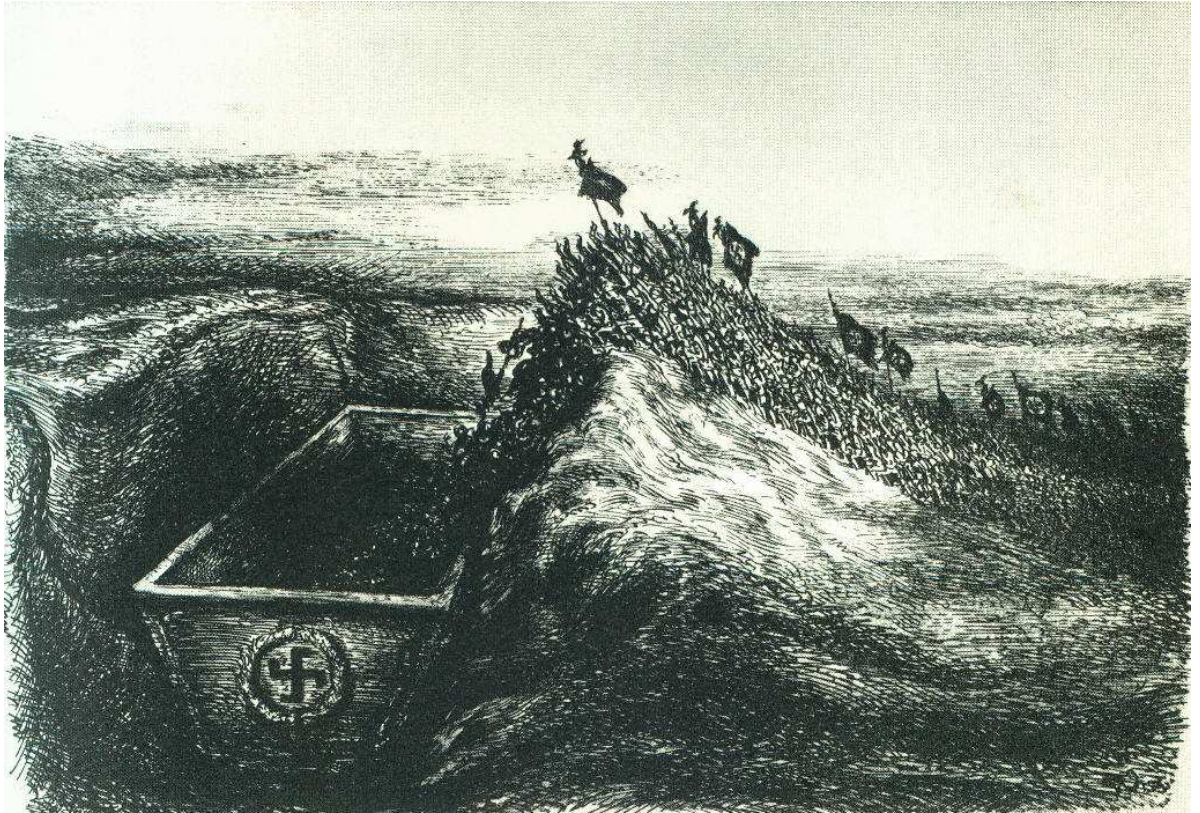


Abb. 66: A. Paul Weber, Das Verhängnis, 1932/63, Lithographie, 23 x 41 cm.



Abb. 67: A. Paul Weber, Unkenfraß (Die Panik), 1935, Tusche auf Papier, 22 x 30 cm.



Abb. 68: A. Paul Weber, Die Geduldigen, 1941, Lithographie, 36 x 52 cm.



Abb. 69: A. Paul Weber, Pestratten im Einsatz, 1967, Lithographie, 39,5 x 30 cm.



Abb. 70: A. Paul Weber, Der Überläufer, 1972, 37 x 44 cm.



Abb. 71: Jacques Ernst Sonderegger, Widmungsblatt an Kubin, Tusche auf Karton, 31,4 x 24 cm, OÖ. Landesmuseum Linz.

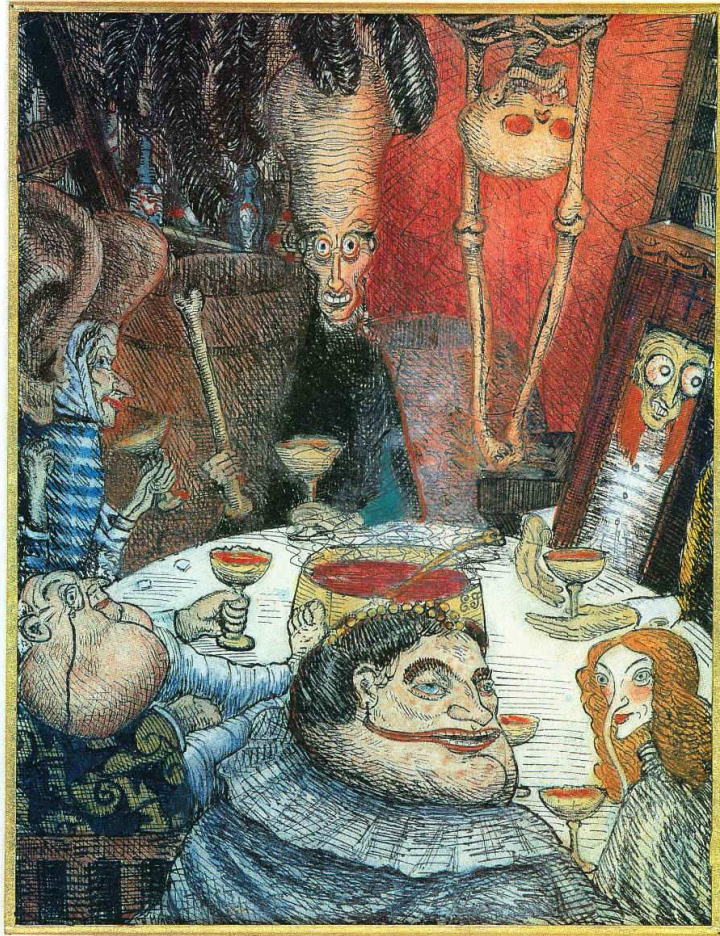


Abb. 72: Jacques Ernst Sonderegger, Le roi Peste, Feder, Tusche, augrelliert auf Papier, 18 x 13,9 cm, OÖ Landesmuseum Linz.

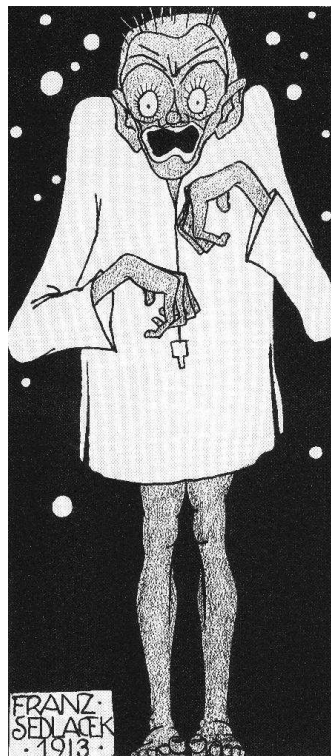


Abb. 73: Franz Sedlacek, Das traurige Nachtgespenst, 1913, Tusche auf Papier.



Abb. 74: Franz Sedlacek, Der Hirte, 1915, Tusche auf Papier.

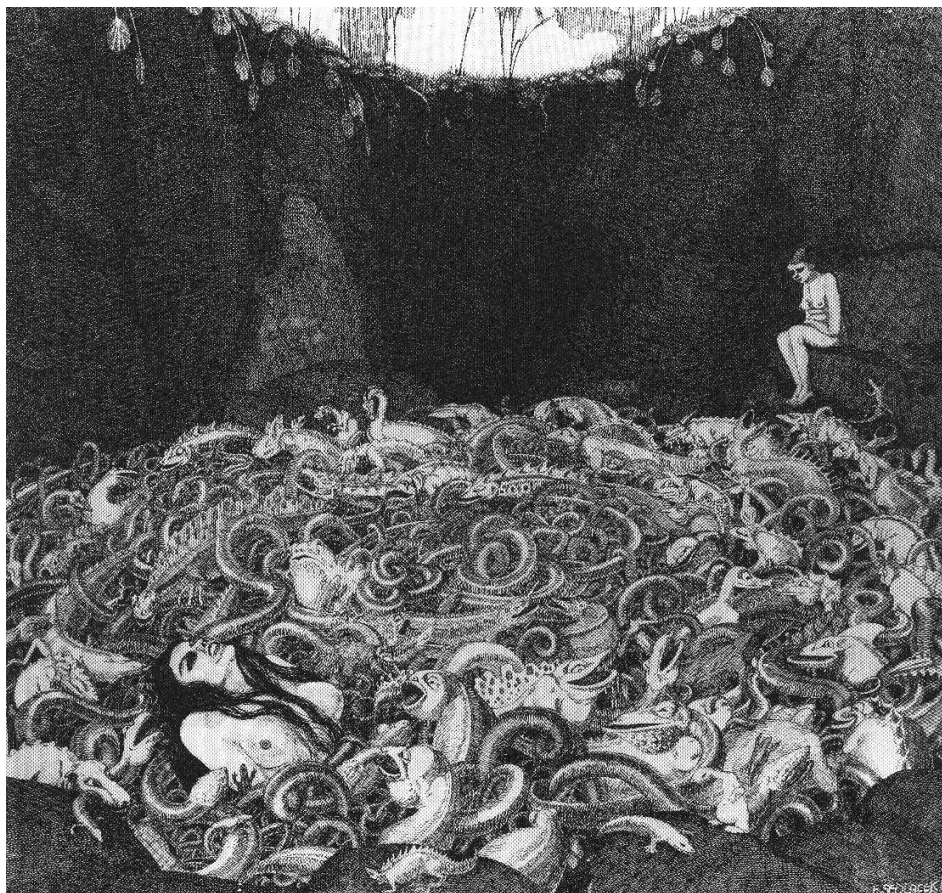


Abb. 75: Franz Sedlacek, Der Pfuhl, 1915, Tusche auf Papier.

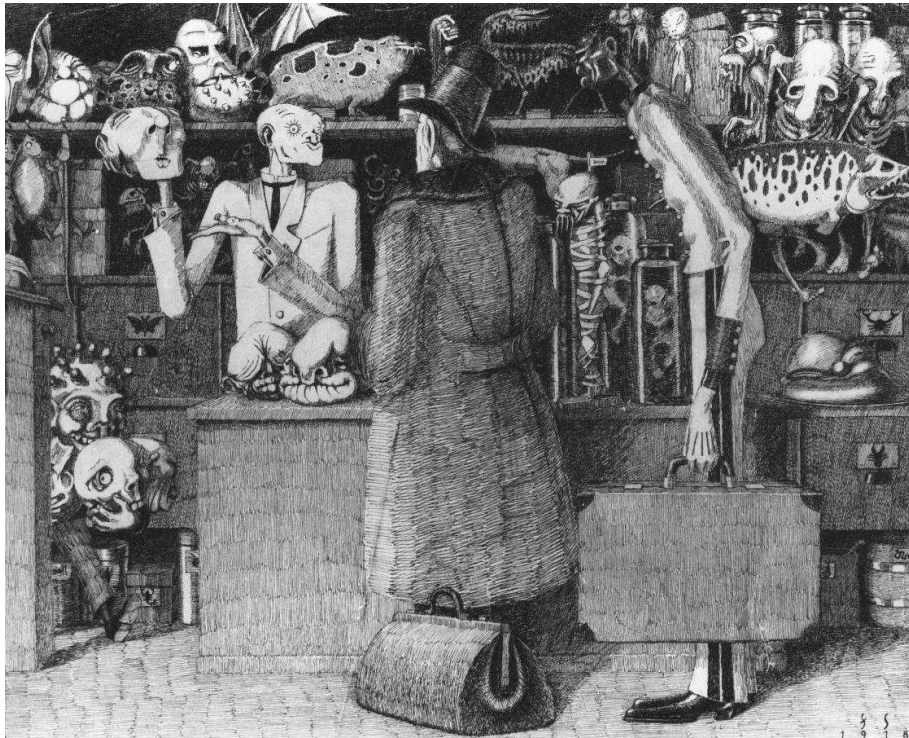


Abb. 76: Franz Sedlacek, Kuriositätenladen, 1918, Tusche auf Papier.

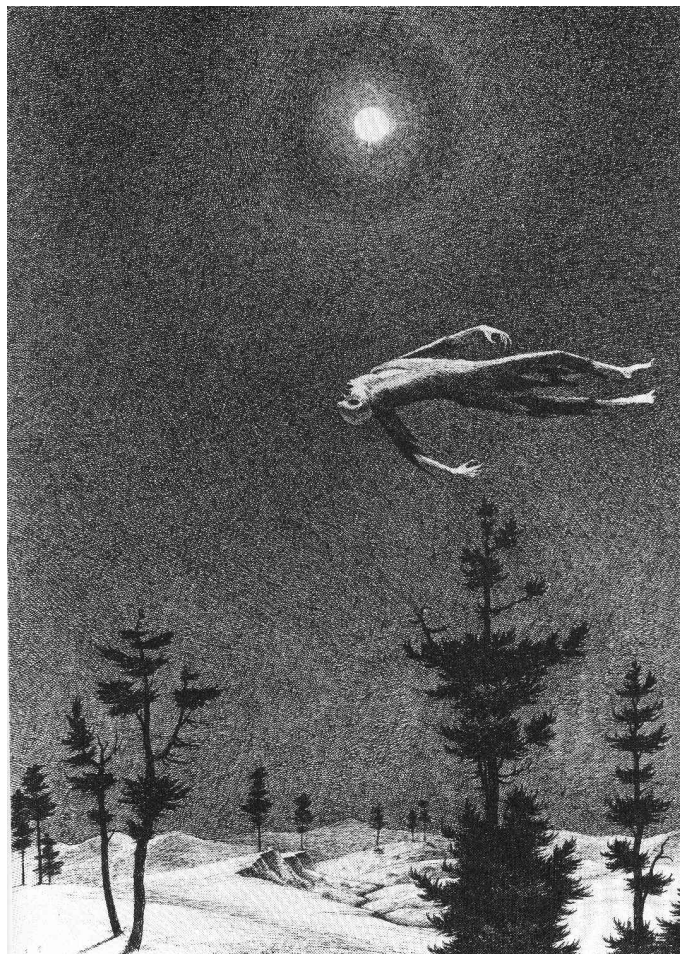


Abb. 77: Franz Sedlacek, Gespenst über den Bäumen, 1932, Tusche auf Papier.

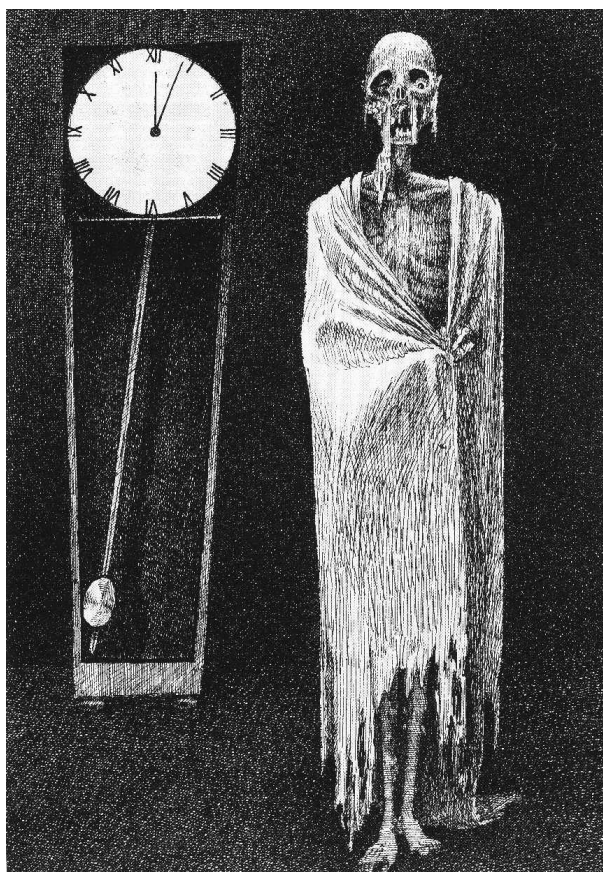


Abb. 78: Franz Sedlacek, Der rote Tod, 1923, Tusche auf Papier.



Abb. 79: Klemens Brosch, Ostern, 1910, Tusche auf Papier, 26,2 x 44,3 cm, OÖ. Landesmuseum Linz.



Abb. 80: Klemens Brosch, Skizze zum Sturm, 1910, Tusche auf Papier, 60,3 x 50,8 cm, OÖ. Landesmuseum Linz.

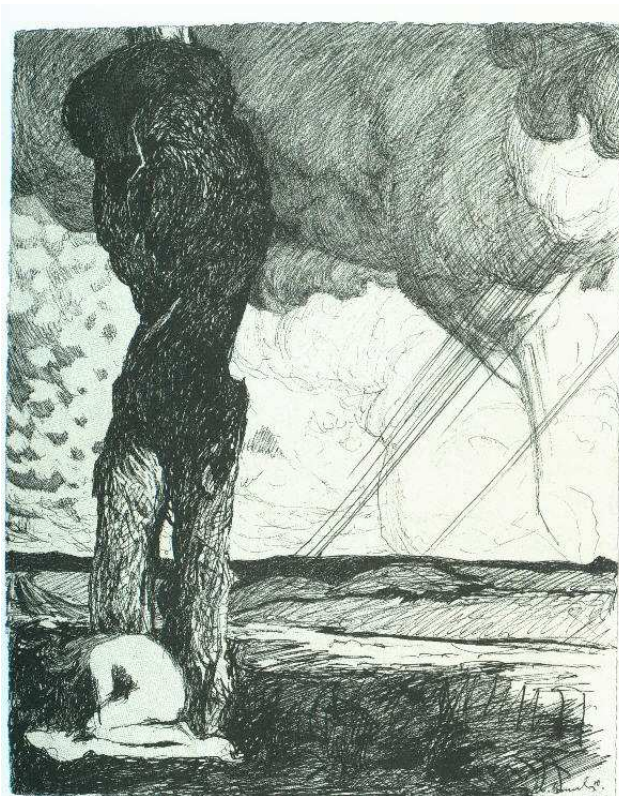


Abb. 81: Links: Klemens Brosch, Skizze zum Sturm, 1910, Tusche auf Papier, 37,3 x 29 cm.

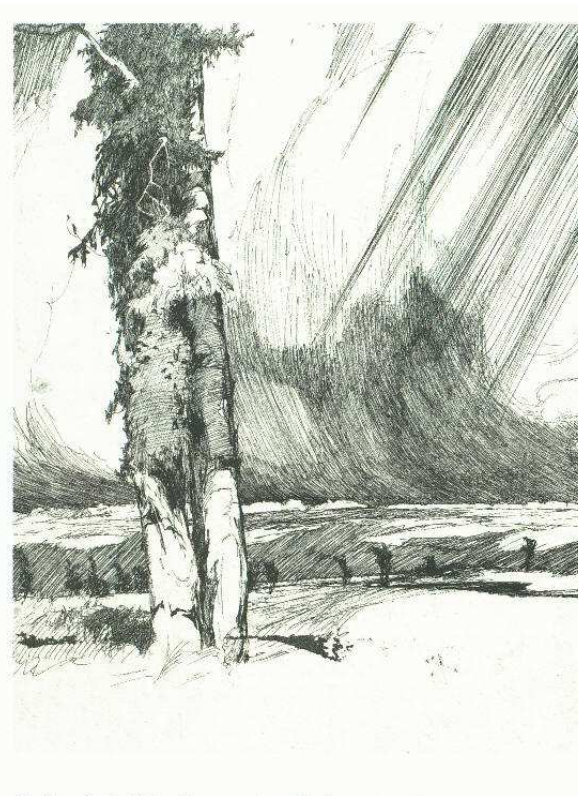


Abb. 82: Rechts: Klemens Brosch, Landschaft im Sturm, 1910, Tusche auf Papier, 30 x 24,2 cm.

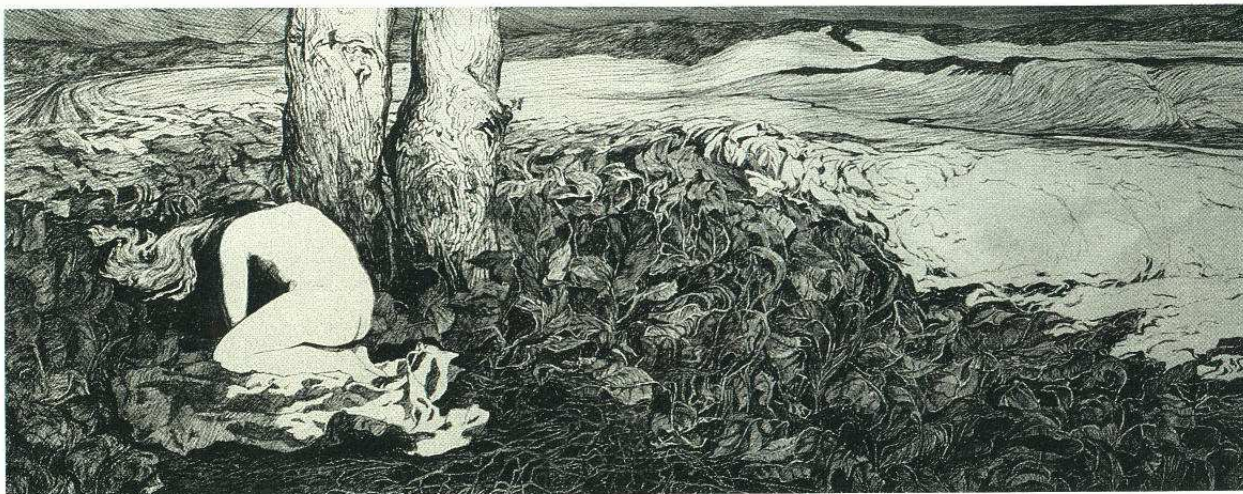


Abb. 83: Klemens Brosch, Studie zum Sturm II, 1910, Tusche auf Papier, 20 x 50, Privatbesitz.

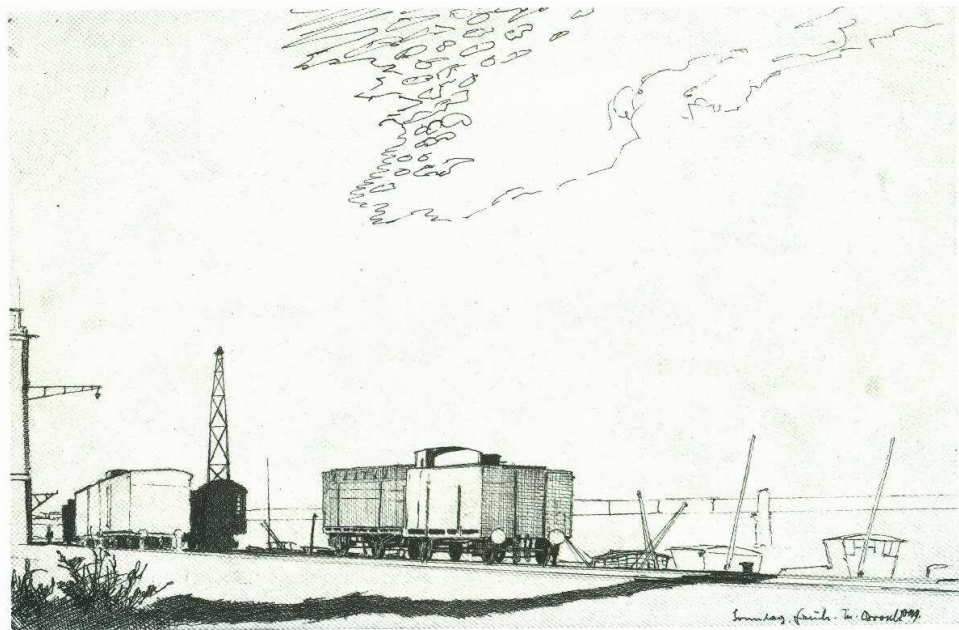


Abb. 84: Klemens Brosch, Sonntag früh, 1910, Tusche auf Papier, 20,2 x 30 cm, OÖ. Landesmuseum Linz.

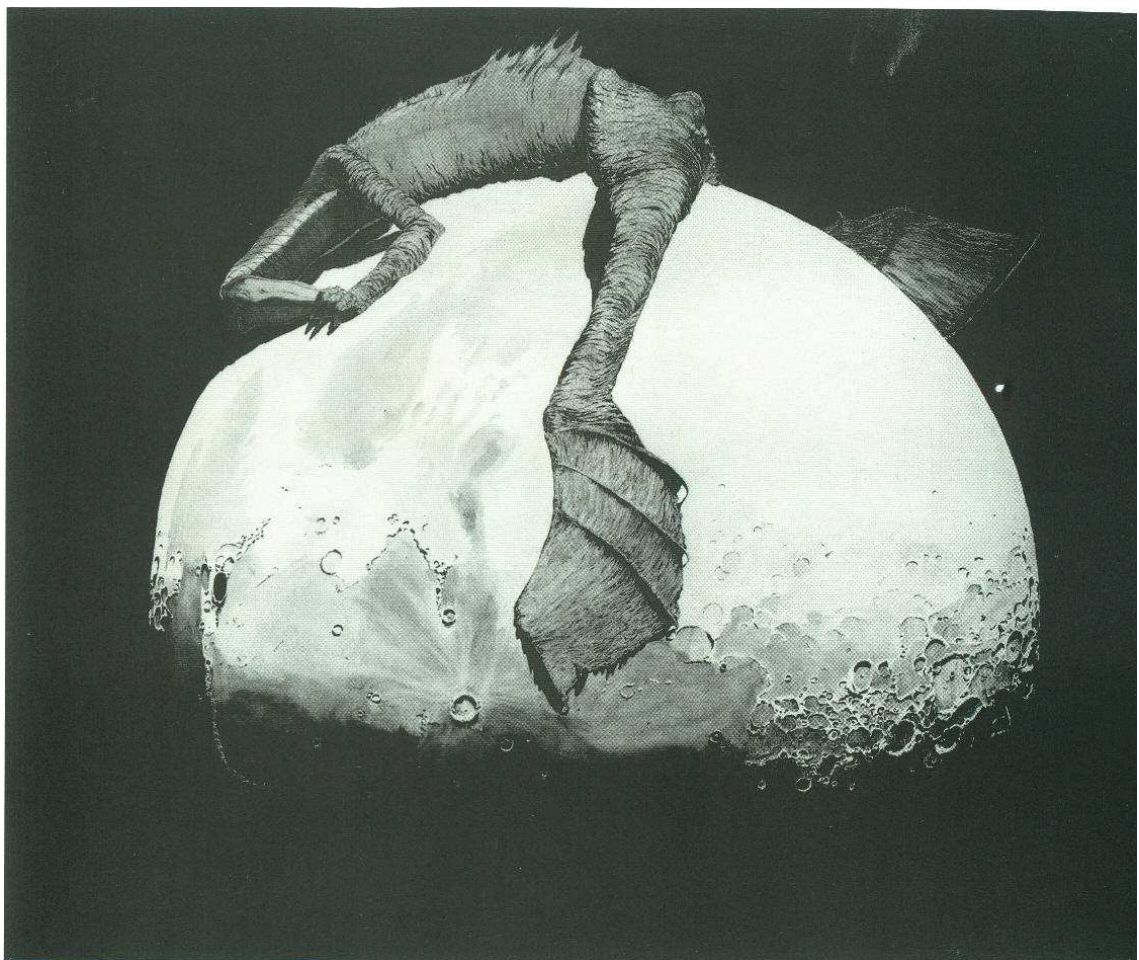


Abb. 85: Klemens Brosch, Drache hält den Mond umklammert, um 1911, Tusche auf Papier, 47 x 57 cm, OÖ. Landesmuseum Linz.

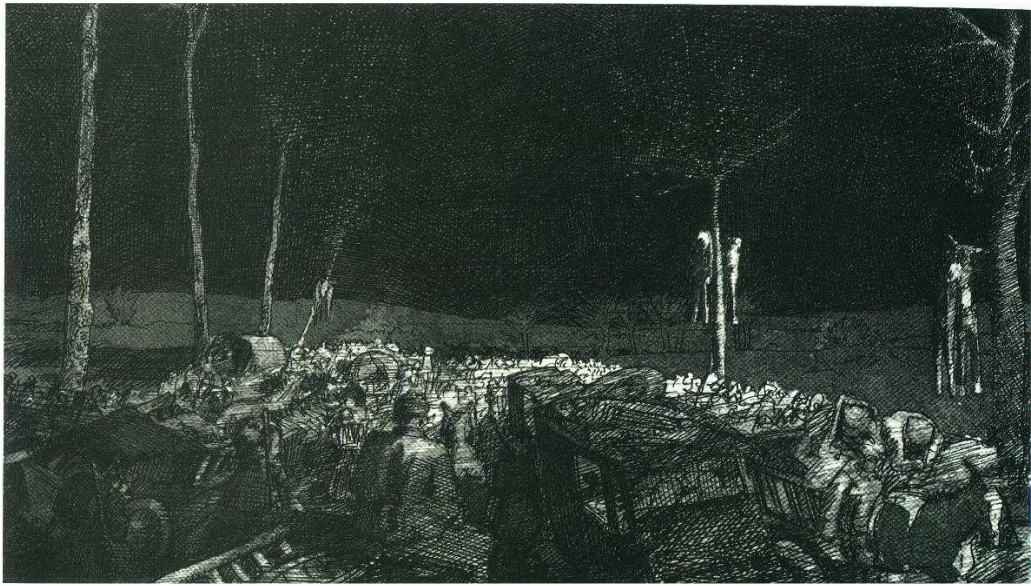


Abb. 86: Klemens Brosch, Rückzug in Polen, 1916, Tusche auf Papier, 12,5 x 22 cm, OÖ. Landesmuseum Linz.

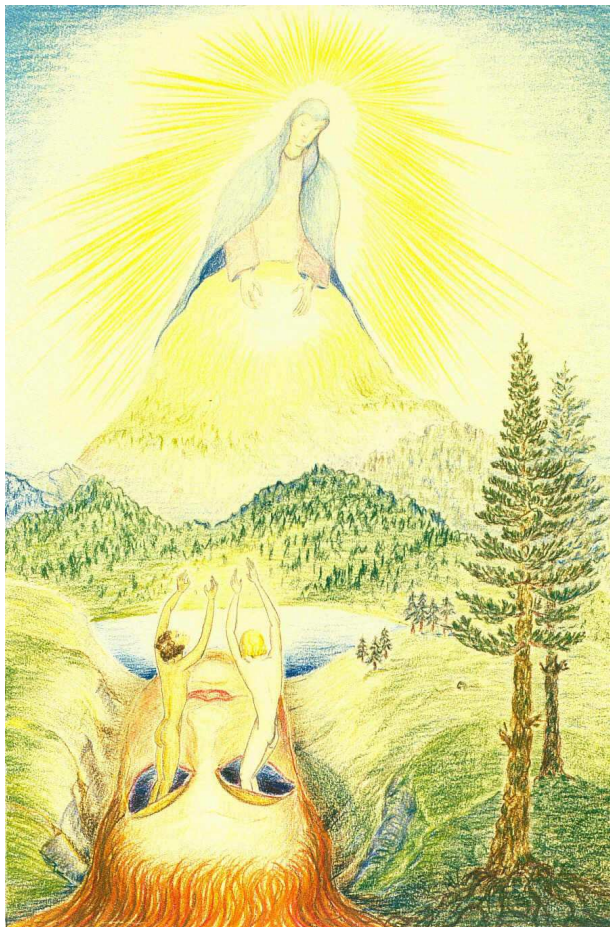


Abb. 87: Emmy Haesele, o.T., 1938, Bleistift und Buntstift auf Papier, 40,6 x 29 cm, Lenbachhaus München.

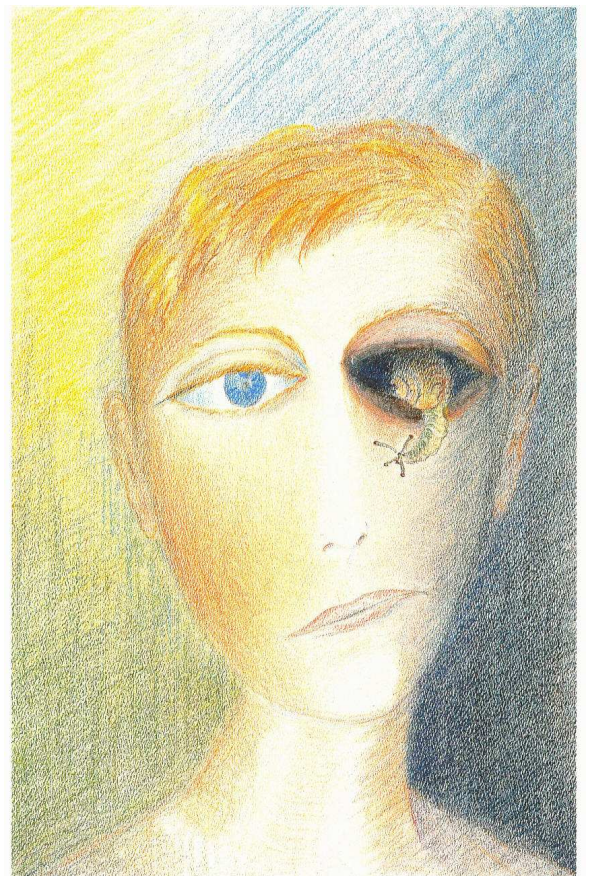


Abb. 88: Emmy Haesele, Das ausgeschossene Auge, 1932, Ölkreide/Aquarell auf Papier, 41 x 28 cm.

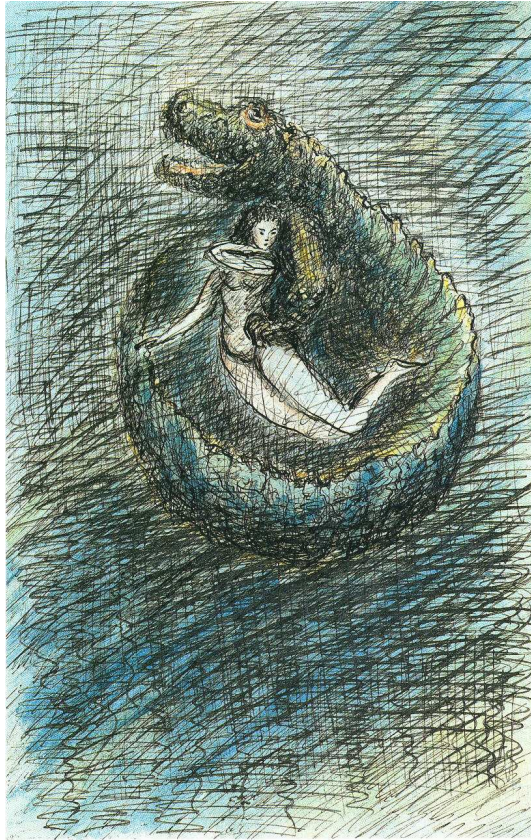


Abb. 89: Emmy Haesele, (Vom Drachen gefangen), 1937, Tusche/Aquarell auf Papier, 34,7 x 22,3 cm.



Abb. 90: Emmy Haesele, Tod auf Kinderjagd, 1938, Tusche/Aquarell auf Papier, 53 x 38 cm.

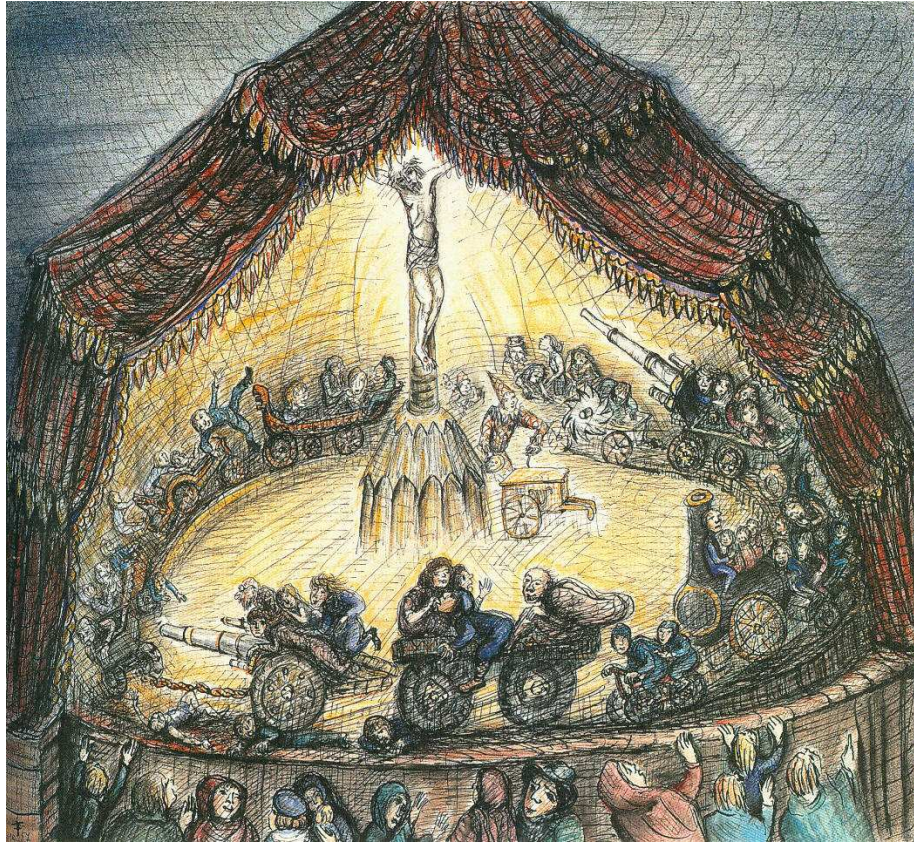


Abb. 91: Emmy Haesele, Ringenspiel „Krieg“, 1957, Tusche/Aquarell auf Papier, 49 x 55 cm.



Abb. 92: Emmy Haesele, La Belle et la Bête, 1959, Tusche/Aquarell auf Papier, 31 x 39 cm.



Abb. 93: Emmy Haesele, (Maria mit Kind inmitten einer sündigen Stadt), 1958, Tusche/Aquarell auf Papier, 64 x 49 cm.

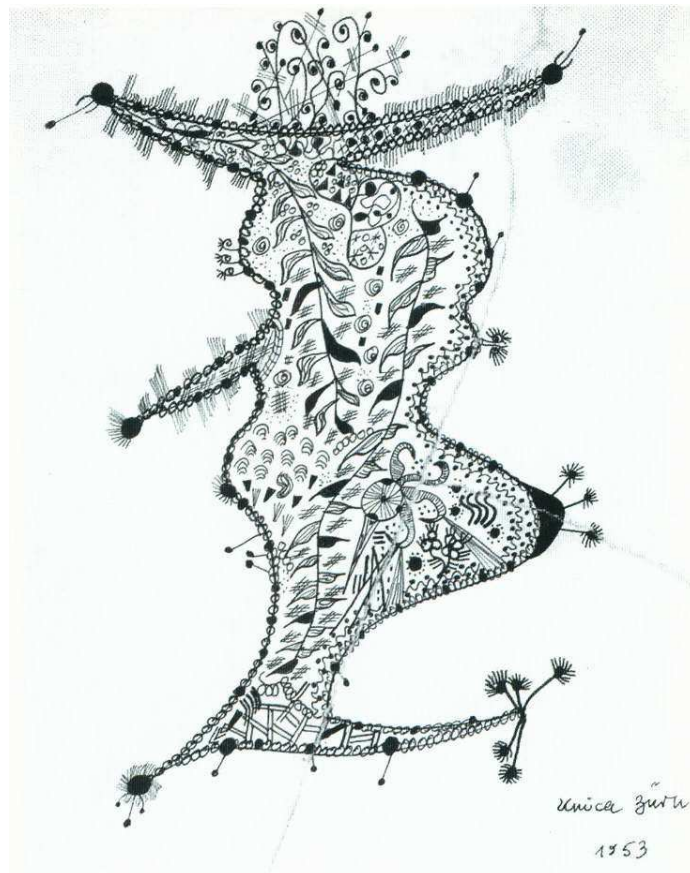


Abb. 94: Unica Zürn, o. T., (aus *Hexentexte*), 1953, Tusche auf Papier, 16 x 14,5 cm, Nachlass Zürn.

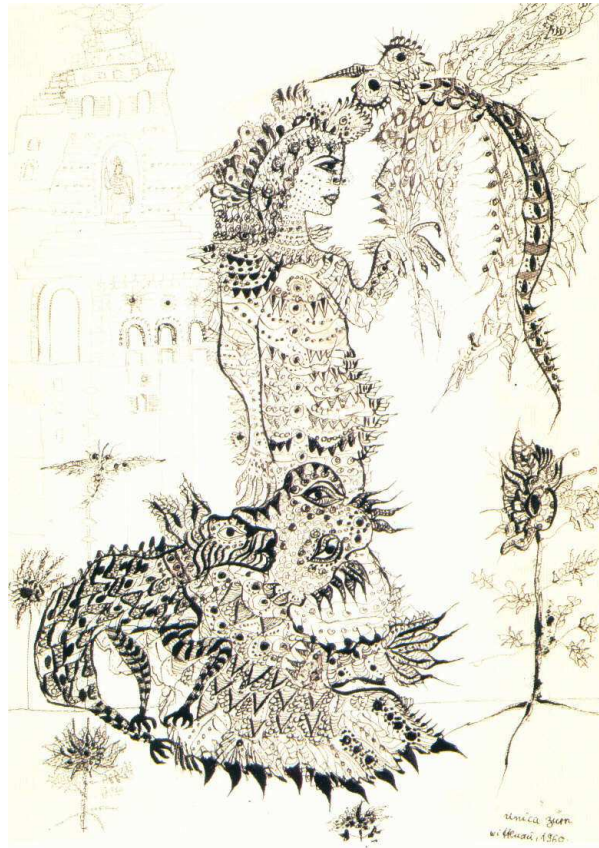


Abb. 95: Unica Zürn, o. T., Tusche auf Papier.



Abb. 96: Unica Zürn, o. T., 1966, Tusche auf Papier, 28 x 19,6 cm, Sammlung G. Kunzelmann.

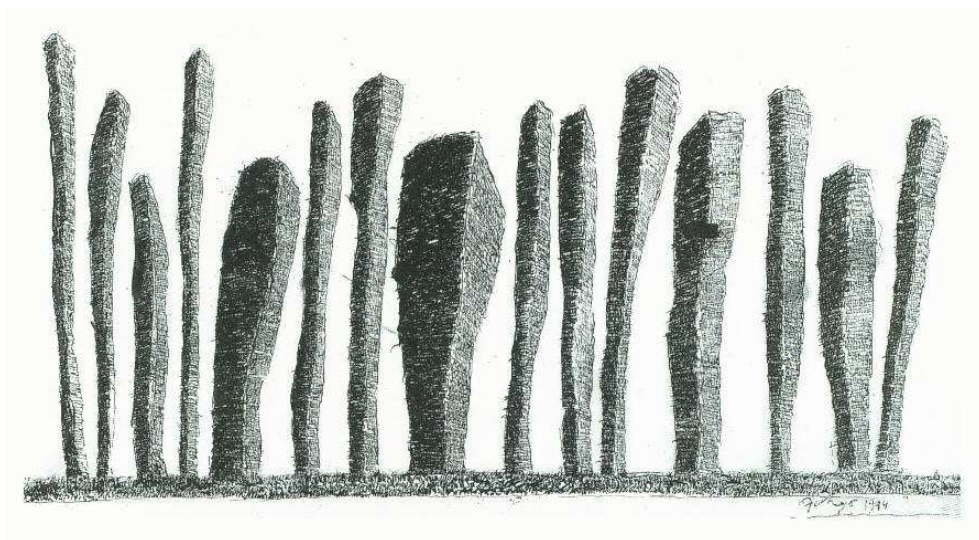
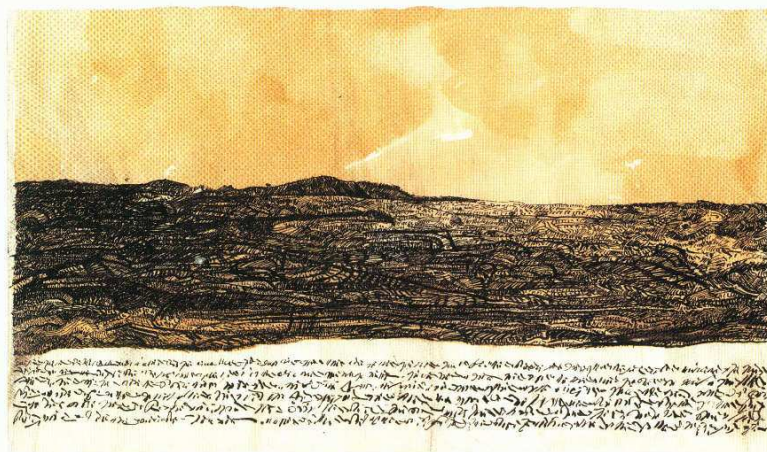


Abb. 97: Othmar Zechyr, o. T., 1994, Tusche auf Papier, 28,3 x 50,4 cm, Privatbesitz.



≠- 1966 Katalonische Landschaft (doppelseitig) 187x322



≠- 1966 Katalonische Landschaft (doppelseitig) 187x322

Abb. 98: Othmar Zechyr, Katalonische Landschaft, 1966, Tusche auf Transparentpapier, 187 x 322 cm.

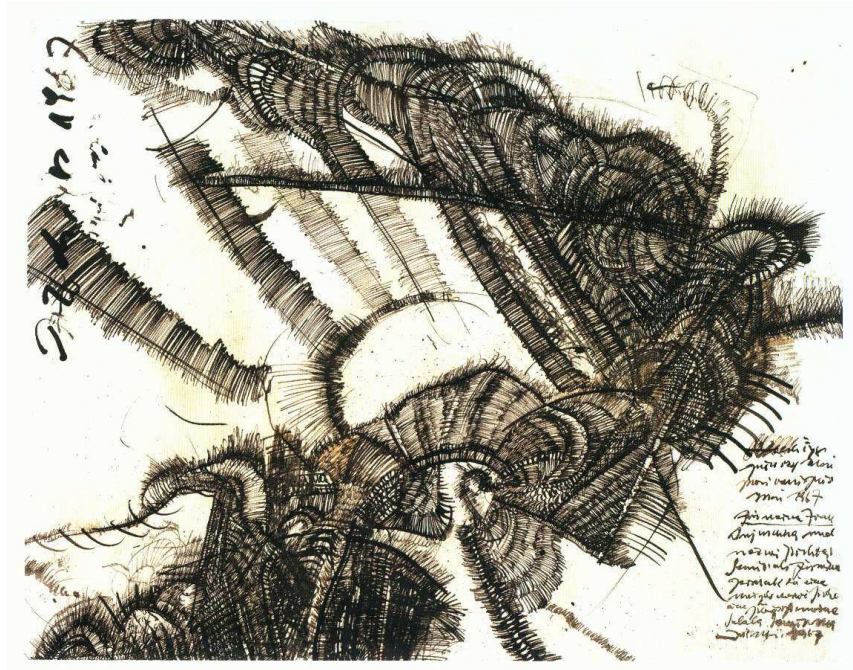


Abb. 99: Othmar Zechyr, Abzweigung nach links am Cole du Manaque, Tusche auf Papier, 307 x 409 cm.



Abb. 100: Othmar Zechyr, Drei Berge mit Verstrebungen, Tusche auf Papier, 1110 x 870, Wienerroither & Kohlbacher, Wien.



Abb. 101: Alfred Kubin, Dressurakt, undatiert, Tusche, aquarelliert auf Papier, 40,5 x 31,5 cm, Historisches Museum der Stadt Wien.



Abb. 102: Paul Flora, Beschwingte Heimkehr, 1940, Tusche auf Papier.



Abb. 103: Paul Flora, Drei tirolische Schützen, 1977, Tusche auf Papier.



Abb. 104: Paul Flora, Bonaparte, 1987, Tusche auf Papier.

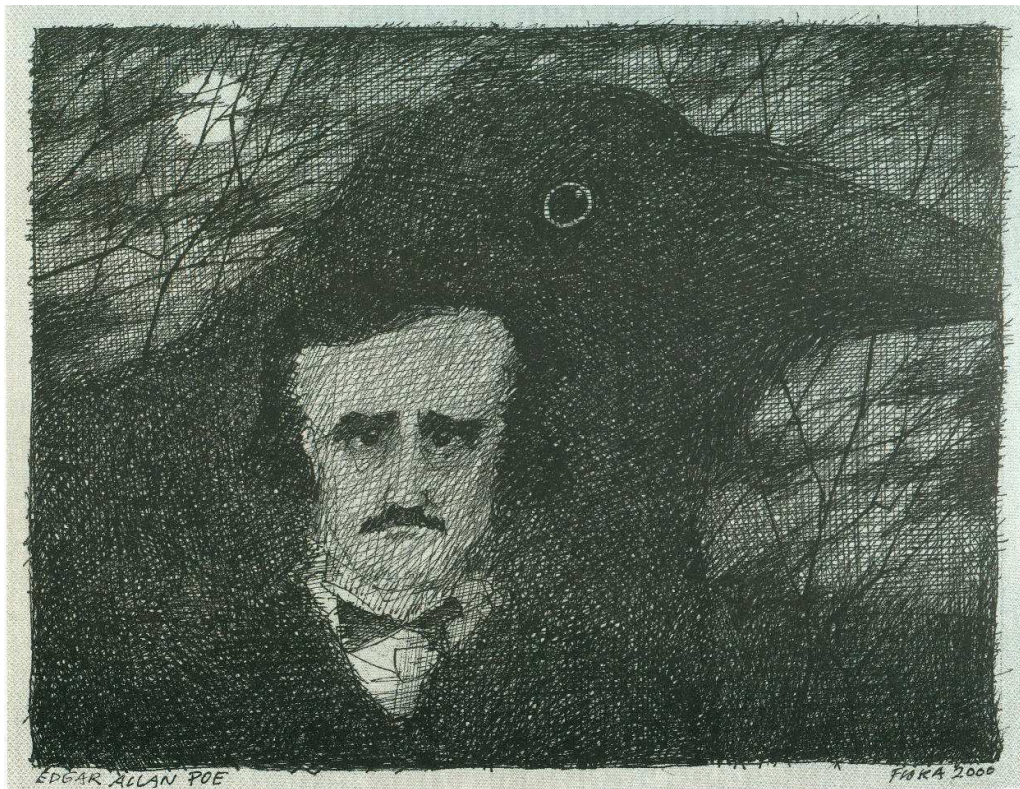


Abb. 105: Paul Flora, Edgar Allan Poe, 2000, Tusche auf Papier.



Abb. 106: Roland Topor, Ciel ouvert, Lithographie.



Abb. 107: Roland Topor, Pour Laura, um 1965, Tusche auf Papier.



Abb. 108: Roland Topor, Ein gutes Teufelchen, Tusche auf Papier.

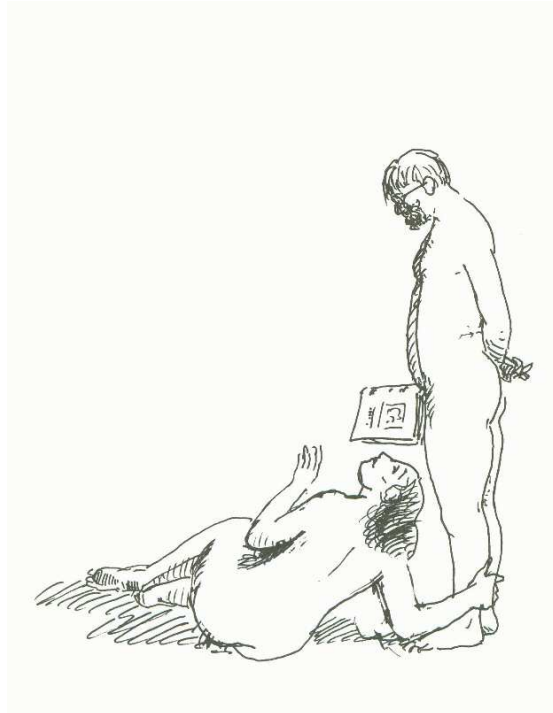


Abb. 109: Roland Topor, Tusche auf Papier.



Abb. 110: Tomi Ungerer, Bassin parisian [sic], 1973, Wachsmalstift auf Papier,
99,6 x 69,8 cm, Musée Tomi Ungerer,
Centre international de l'illustration, Straßburg.



Abb. 111: Tomi Ungerer, Ohne Titel, 1973, Wachsmalstift auf Papier, 106,5 x 70 cm, Musée Tomi Ungerer, Centre international de l'illustration, Straßburg.



Abb. 112: Tomi Ungerer, Ohne Titel (Selbstbildnis mit Tod), 1975, Tusche, laviert, Wachsmalstift auf Papier, 91,1 x 61,4 cm, Musée Tomi Ungerer, Centre international de l'illustration, Straßburg.



Abb. 113: Tomi Ungerer, Oedipus Rex, vor 1983, Tusche, laviert, auf Transparentpapier, 48 x 38,5 cm, Musée Tomi Ungerer, Centre international de l'illustration, Straßburg.

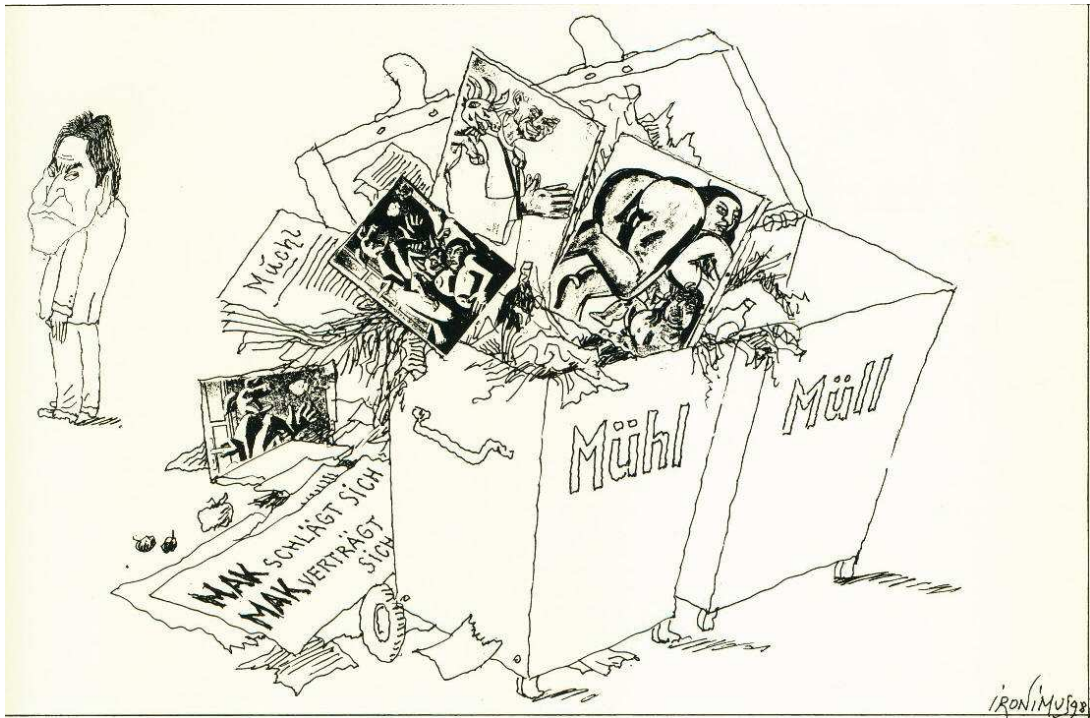


Abb. 116: Gustav Peichl, Mühl-Eimer Kunst (Viktor Klima),
Tusche auf Papier, 1998.

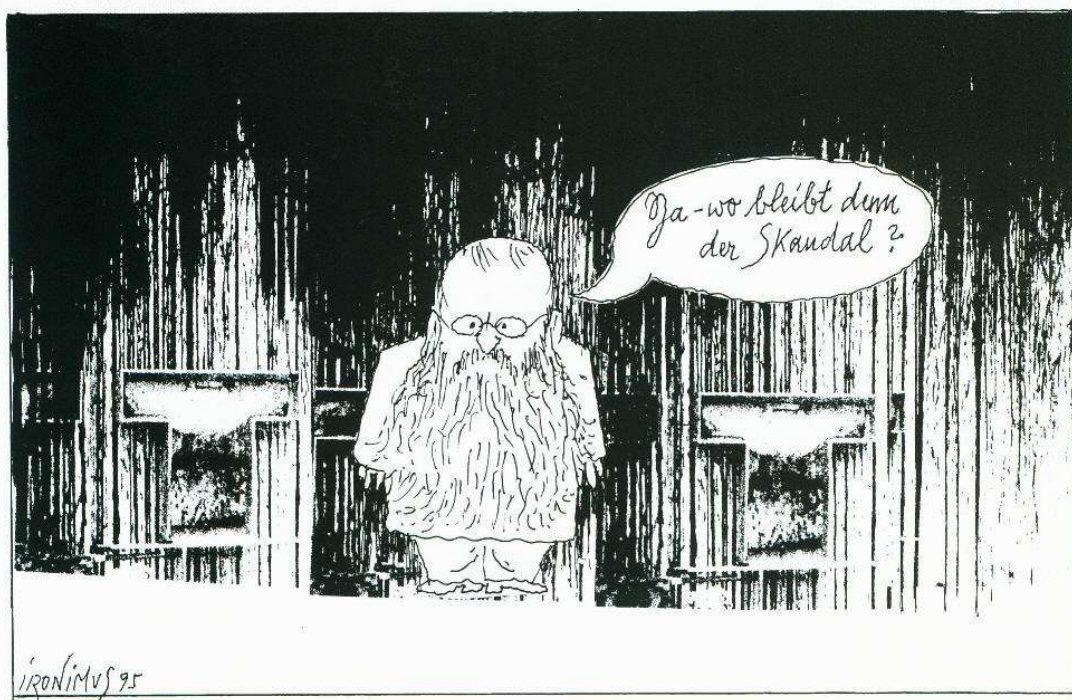


Abb. 117: Gustav Peichl, Nitsch der Provokateur, 1995, Tusche auf Papier.

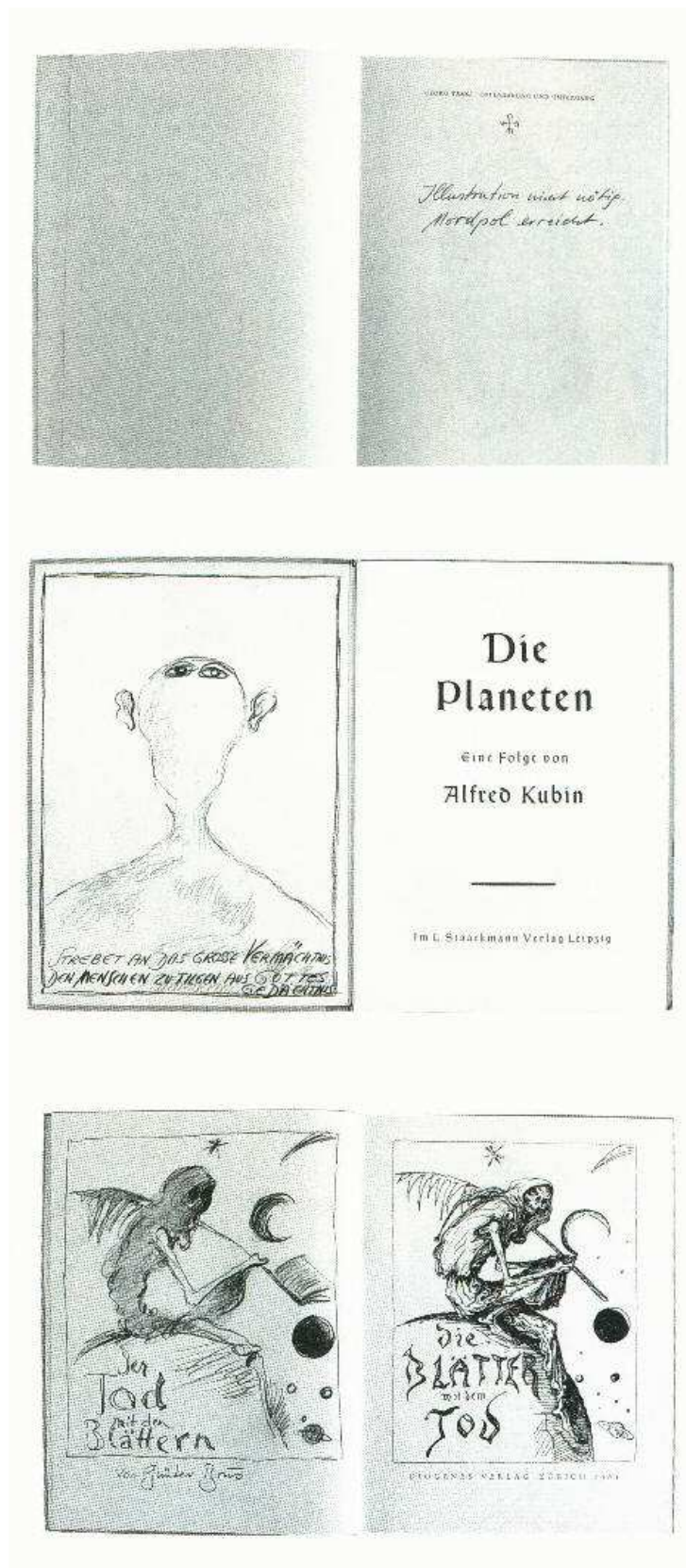


Abb. 118: Günter Brus, Die Blätter mit dem Tod, um 1918, überarbeitetes Buch, Brus-Archiv Hohengebraching.

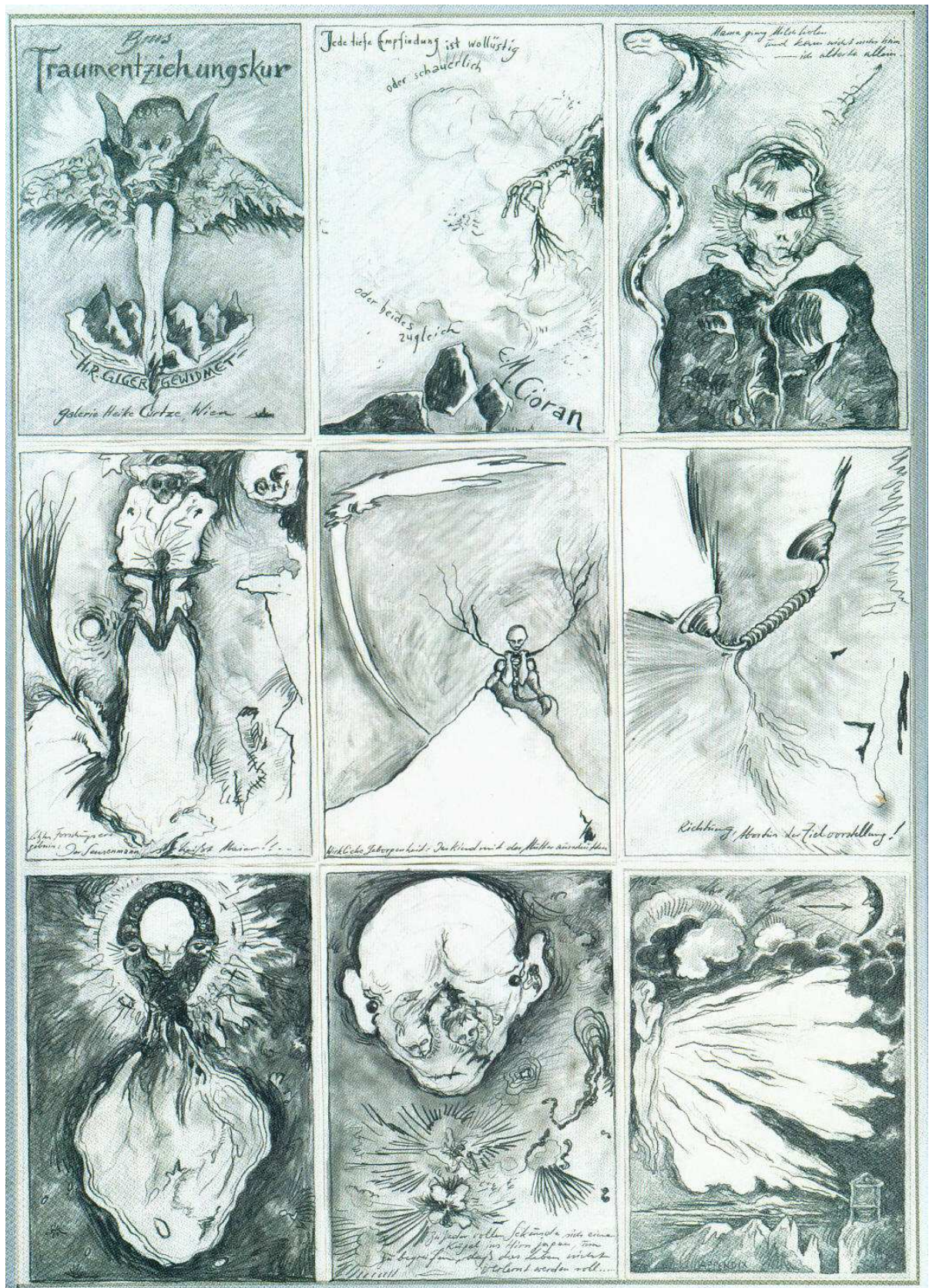


Abb. 119: Günter Brus, Traumentziehungskur, 1982, Bleistift auf Papier, 9 Zeichnungen, je 30,5 x 22 cm

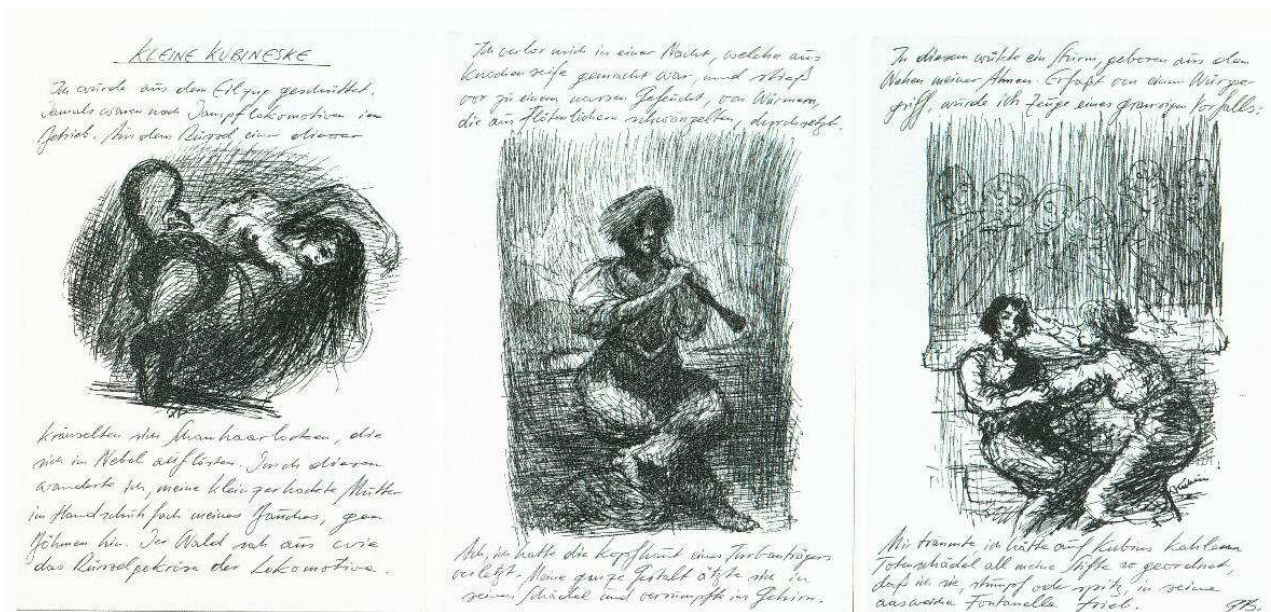


Abb. 120: Günter Brus, Kleine Kubineske, 1989, Text auf Lichtdruck, je 29,5 x 21 cm, Brus-Archiv Hohengebraching.



Abb. 121: HR Giger, Selbstportrait, Tusche auf Transcop, 15,3 x 20 cm, 1962.

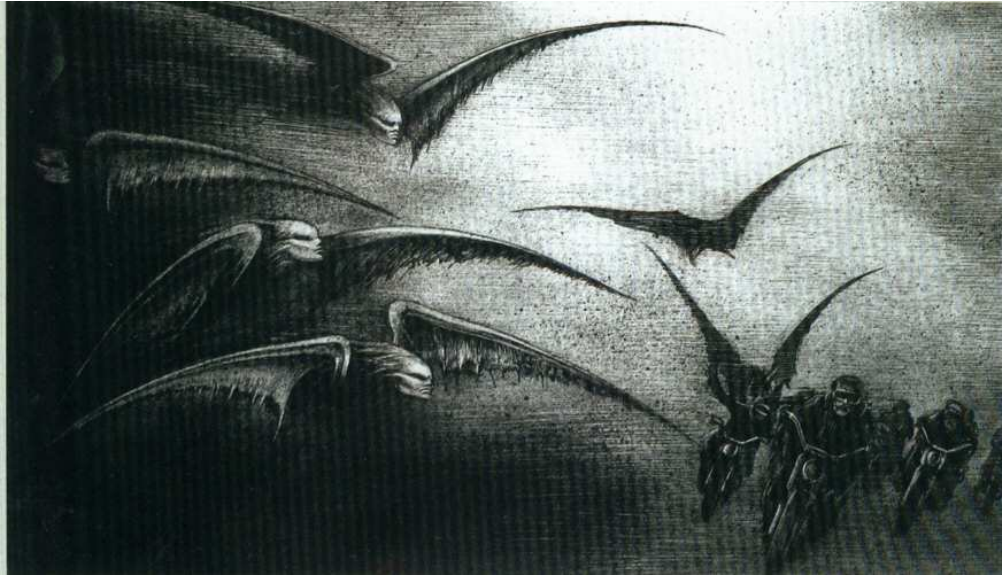


Abb. 122: HR Giger, The Hells Angels, 1967, Tusche auf Transcop auf Holz, 25 x 44 cm, Sammlung Witzig-Danciu.

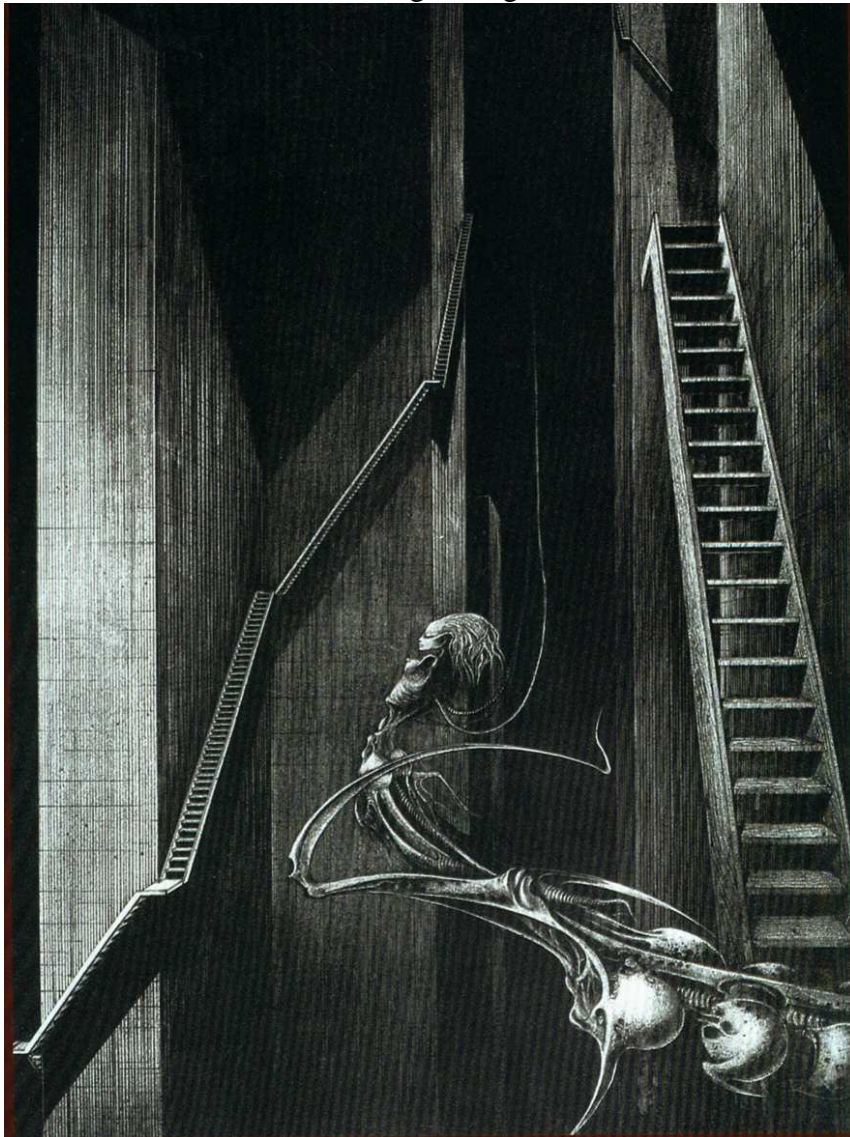


Abb. 123: HR Giger, Schacht Nr. 7, 1966, Tusche auf Papier auf Holz, 83,5 x 62 cm, Bündner Kunstmuseum Chur.

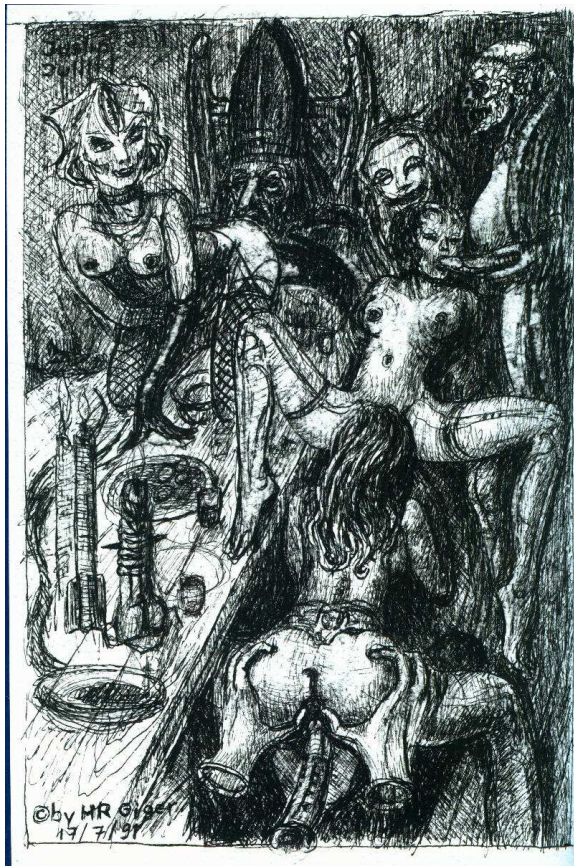


Abb. 124: HR Giger, Illustration M. de Sade, 1991, Tusche auf Transcop, 30 x 21 cm, Privatsammlung.



Abb. 125: HR Giger, Illustration M. de Sade, 1991, Tusche auf Transcop, 30 x 21 cm, Privatsammlung.

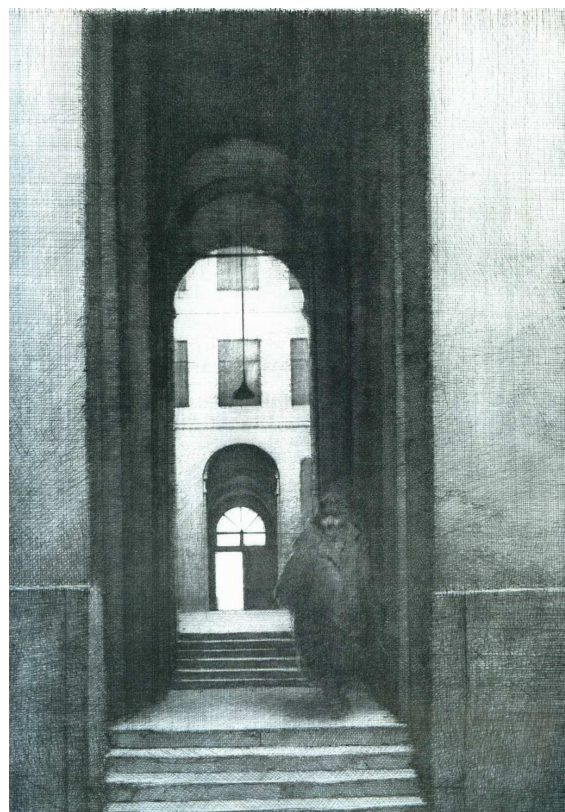


Abb. 126: Gottfried Helnwein, Zeichnung zu Edgar Allan Poe, Tusche auf Papier.



Abb. 127: Gottfried Helnwein, Die Mulattin Erika in ihrem Haus, 1977, Tusche auf Papier.



Abb. 128: Gottfried Helnwein, Zeichnung zu Edgar Allan Poe, Tusche auf Papier.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Annegret Hoberg (Hg.) Alfred Kubin. Drawings 1897-1909 (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 25. September 2008 – 26. Januar 2009), München/Berlin/London/New York 2008, S. 54.

Abb. 2: Annegret Hoberg (Hg.) Alfred Kubin. Drawings 1897-1909 (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 25. September 2008 – 26. Januar 2009), München/Berlin/London/New York 2008, S. 12.

Abb. 3: Annegret Hoberg (Hg.) Alfred Kubin. Drawings 1897-1909 (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 25. September 2008 – 26. Januar 2009), München/Berlin/London/New York 2008, S. 94.

Abb. 4: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz, 2. März – 9. April 1995), Linz 1995, S. 136.

Abb. 5: Max Klinger. „Alle Register des Lebens“. Graphische Zyklen und Zeichnungen, (Kat. Ausst. Käthe Kollwitz Museum Köln/Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2007), S. 147 und 148.

Abb. 6: Hans Albert Peters (Hg.), Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904, (Kat. Ausst. Kunsthalle Baden-Baden 1997), Kat. 78.

Abb. 7: Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. Drawings. 1897-1909, (Ausst. Kat. Neue Galerie, New York 2008/09), München 2008, S. 156.

Abb. 8: Rudolf Leopold (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum, (Ausst. Kat. Leopold Museum Wien 2002/03), Ostfildern-Ruit 2002, S. 76.

Abb. 9: Prometheus Bildarchiv, Jörg P. Anders, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 10: Prometheus Bildarchiv, Jörg P. Anders, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 11: Prometheus Bildarchiv, VG Bild-Kunst, Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte Dresden.

Abb. 12: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz 1995), Linz 1995, S. 45.

Abb. 13: Abb. Bernadette Bonnier/Véronique Leblanc, Félicien Rops. Vie et œuvre, Brugge 1997, S. 29.

Abb. 14: Abb. Bernadette Bonnier/Véronique Leblanc, Félicien Rops. Vie et œuvre, Brugge 1997, S. 32.

Abb. 15: Bernadette Bonnier/Véronique Leblanc, Félicien Rops. Vie et œuvre, Brugge 1997, S. 38.

Abb. 16: Prometheus Bildarchiv, VG Bild-Kunst, Ludwig-Maximilians Universität, Kunsthistorisches Institut, München.

Abb. 17: Bernadette Bonnier/Véronique Leblanc, Félicien Rops. Vie et œuvre, Brugge 1997, S. 102.

Abb. 18: Abb. Bernadette Bonnier/Véronique Leblanc, Félicien Rops. Vie et œuvre, Brugge 1997, S. 78.

Abb. 19: Abb. Bernadette Bonnier/Véronique Leblanc, Félicien Rops. Vie et œuvre, Brugge 1997, S. 49.

Abb. 20: Abb: Bernadette Bonnier/Véronique Leblanc, Félicien Rops. Vie et œuvre, Brugge 1997, S. 110.

Abb. 21: Prometheus Bildarchiv, VG Bild-Kunst, Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden.

Abb. 22: Rudolf Leopold (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum, (Ausst. Kat. Leopold Museum Wien, 2002/03), Ostfildern-Ruit 2002, S. 90.

Abb. 23: Prometheus Bildarchiv, VG Bild-Kunst, Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden.

Abb. 24: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz 1995), Linz 1995, S. 175.

Abb. 25: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz 1995), Linz 1995, S. 175.

Abb. 26: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz 1995), Linz 1995, S. 180.

Abb. 27: David Frankel / Libby Hruska (Hg.), Beyond the visible. The Art of Odilon Redon, (Kat. Ausst. Museum of Modern Art New York 2005/06), New York 2005, S. 199.

Abb. 28: Rudolf Leopold (Hg.), Alfred Kubin. Aus meinem Reich. Meisterblätter aus dem Leopold Museum, (Ausst. Kat. Leopold Museum Wien, 2002/03), Ostfildern-Ruit 2002, S. 96.

Abb. 29: Abb. David Frankel / Libby Hruska (Hg.), Beyond the visible. The Art of Odilon Redon, (Kat. Ausst. Museum of Modern Art New York 2005/06), New York 2005, S. 130

Abb. 30: Margret Stufmann (Hg.), Markus Bernauer, Odilon Redon. Wie im Traum, (Kat. Ausst. Schirn-Kunsthalle Frankfurt 2007), Ostfildern 2007.

Abb. 31: Annegret Hoberg (Hg.), Alfred Kubin. Drawings. 1897-1909, (Ausst. Kat. Neue Galerie, New York 2008/09), München 2008, S. 35.

Abb. 32: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz 1995), Linz 1995, S. 150.

Abb. 33: Ingrid Pfeiffer / Max Hollein, James Ensor (Kat. Ausst. Schirn Kunsthalle Frankfurt 2006), Frankfurt 2006, S. 80.

Abb. 34: Annegret Hoberg (Hg.) Alfred Kubin. Drawings 1897-1909 (Kat. Ausst. Neue Galerie New York, 25. September 2008 – 26. Januar 2009), München/Berlin/London/New York 2008, S. 79.

Abb. 35: Abb. Prometheus Bildarchiv, Jörg P. Anders, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 36: Wolf Huber, Donaulandschaft bei Krems
www.kunstgemeinde.at, am 5.5. 2011

Abb. 37: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. Jahrgang XXXII, Jänner/Februar/März 1974, S. 155.

Abb. 38: Abb. Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. Jahrgang XXXII, Jänner/Februar/März 1974, S. 155.

Abb. 39: Abb. Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. Jahrgang XXXII, Jänner/Februar/März 1974, S. 155.

Abb. 40: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin (1877-1959), (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie, Linz 1995), Linz 1995, S. 153.

Abb. 41: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. Jahrgang XXXII, Jänner/Februar/März 1974, S. 153.

Abb. 42: Abb. Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. Jahrgang XXXII, Jänner/Februar/März 1974, S. 153.

Abb. 43: Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst. Jahrgang XXXII, Jänner/Februar/März 1974, S. 154.

Abb. 44: Helmut Friedel / Annegret Hoberg (Hg.), Der Blaue Reiter. Ein Tanz in Farben (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus 2010; Albertina Wien 2011), München 2010, S. 199.

Abb. 45: Abb. Helmut Friedel / Annegret Hoberg (Hg.), Der Blaue Reiter. Ein Tanz in Farben (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus 2010; Albertina Wien 2011), München 2010, S. 202.

Abb. 46: Helmut Friedel / Annegret Hoberg (Hg.), Der Blaue Reiter. Ein Tanz in Farben (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus 2010; Albertina Wien 2011), München 2010, S. 202.

Abb. 47: Helmut Friedel / Annegret Hoberg (Hg.), Der Blaue Reiter. Ein Tanz in Farben (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus 2010; Albertina Wien 2011), München 2010, S. 203.

Abb. 48: Prometheus Bildarchiv.

Abb. 49: Ulrich Luckhardt, Lyonel Feininger, Karikaturen, Köln 1998, S. 15.

Abb. 50: Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch Hannover 2011), München 2011, S. 32.

Abb. 51: Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch Hannover 2011), München 2011, S. 33.

Abb. 52: Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch Hannover 2011), München 2011, S. 42.

Abb. 53: Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch Hannover 2011), München 2011, S. 42.

Abb. 54: Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch Hannover 2011), München 2011, S. 46.

Abb. 55: Abb. Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch Hannover 2011), München 2011, S. 41.

Abb. 56: Abb. Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch Hannover 2011), München 2011, S. 100.

Abb. 57: Michael Buhrs (Hg.), Alexander Kunkel, Heinrich Kley. Meister der Zeichenfeder im Kontext seiner Zeit, (Museum Villa Stuck, München / Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Wilhelm Busch Hannover 2011), München 2011, S. 100.

Abb. 58: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 105.

Abb. 59: Kat Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 104.

Abb. 60: Alfred Kubin / Fritz Herzmanovsky-Orlando, Perle und Tarockanien, Wien 1980, S. 91.

Abb. 61: Alfred Kubin / Fritz Herzmanovsky-Orlando, Perle und Tarockanien, Wien 1980, S. 77.

Abb 62: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 134.

Abb. 63: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 137.

Abb. 64: Werner Schartel (Hg.), Kunst im Widerstand. A. Paul Weber. Politische Zeichnungen seit 1929. Zum Problem von Humanismus und Parteilichkeit, Berlin 1977, S. 15.

Abb. 65: Georg Reinhardt (Hg.), A. Paul Weber. Das graphische Werk 1930-1978. Handzeichnungen und Lithographien, München 1980, S. 171.

Abb. 66: Werner Schartel (Hg.), Kunst im Widerstand. A. Paul Weber. Politische Zeichnungen seit 1929. Zum Problem von Humanismus und Parteilichkeit, Berlin 1977, S. 23.

Abb. 67: Werner Schartel (Hg.), Kunst im Widerstand. A. Paul Weber. Politische Zeichnungen seit 1929. Zum Problem von Humanismus und Parteilichkeit, Berlin 1977, S. 39.

Abb. 68: Werner Schartel (Hg.), Kunst im Widerstand. A. Paul Weber. Politische Zeichnungen seit 1929. Zum Problem von Humanismus und Parteilichkeit, Berlin 1977, S. 43.

Abb. 69: A. Paul Weber, Kritischer Kalender 1968, Hannover 1968, o. S.

Abb. 70: A. Paul Weber, Kritischer Kalender 1973, München 1973.

Abb. 71: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 129.

Abb. 72: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 131.

Abb. 73: Elisabeth Hintner, Franz Sedlacek. Werk und Leben. 1891 - 1945, Wien 1998, S. 67.

Abb. 74: Elisabeth Hintner, Franz Sedlacek. Werk und Leben. 1891 - 1945, Wien 1998, S. 70.

Abb. 75: Elisabeth Hintner, Franz Sedlacek. Werk und Leben. 1891 - 1945, Wien 1998, S. 72.

Abb. 76: Elisabeth Hintner, Franz Sedlacek. Werk und Leben. 1891 - 1945, Wien 1998, S. 77.

Abb. 77: Elisabeth Hintner, Franz Sedlacek. Werk und Leben. 1891 - 1945, Wien 1998, S. 91.

Abb. 78: Elisabeth Hintner, Franz Sedlacek. Werk und Leben. 1891 - 1945, Wien 1998, S. 79.

Abb. 79: Elisabeth Nowak-Thallner, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991, S. 21.

Abb. 80: Elisabeth Nowak-Thallner, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991, S. 24.

Abb. 81: Elisabeth Nowak-Thallner, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991, S. 25.

Abb. 82: Elisabeth Nowak-Thallner, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991, S. 25.

Abb. 83: Elisabeth Nowak-Thallner, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991, S. 26.

Abb. 84: Elisabeth Nowak-Thallner, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991, S. 28.

Abb. 85: Elisabeth Nowak-Thallner, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991, S. 35.

Abb. 86: Elisabeth Nowak-Thallner, Klemens Brosch, Klagenfurt 1991, S. 85.

Abb. 87: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 149.

Abb. 88: Galerie Altnöder (Hg.), Barbara Wally, Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk, (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1993), Salzburg 1993, S. 57.

Abb. 89: Galerie Altnöder (Hg.), Barbara Wally, Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk, (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1993), Salzburg 1993, S. 63.

Abb. 90: Galerie Altnöder (Hg.), Barbara Wally, Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk, (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1993), Salzburg 1993, S. 61.

Abb. 91: Galerie Altnöder (Hg.), Barbara Wally, Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk, (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1993), Salzburg 1993, S. 85.

Abb. 92: Galerie Altnöder (Hg.), Barbara Wally, Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk, (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1993), Salzburg 1993, S. 91.

Abb. 93: Galerie Altnöder (Hg.), Barbara Wally, Emmy Haesele. 1894 – 1987. Leben und Werk, (Kat. Ausst. Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten 1993), Salzburg 1993, S. 87.

Abb. 94: Karoline Hille, Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus, Stuttgart 2009, S. 156.

Abb. 95: Unica Zürn. Bilder 1953-1970 (Kat. Ausst. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 1998; Museum Bochum 1999; Gerhard Marcks-Haus Bremen 1999), Berlin 1998, Kat. lvii.

Abb. 96: Karoline Hille, Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus, Stuttgart 2009, S. 161.

Abb. 97: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 172.

Abb. 98: Peter Baum (Hg.), Othmar Zechyr. Zeichnungen 1966 – 1996, (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 15. Jänner – 11. März 2002), Wien (u.a.) 2001, S. 26.

Abb. 99: Peter Baum (Hg.), Othmar Zechyr. Zeichnungen 1966 – 1996, (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 15. Jänner – 11. März 2002), Wien (u.a.) 2001, S. 29.

Abb. 100: Peter Baum (Hg.), Othmar Zechyr. Zeichnungen 1966 – 1996, (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 15. Jänner – 11. März 2002), Wien (u.a.) 2001, S. 93.

Abb. 101: Severin Heinisch/Walter Koschatzky (Hg.), Alles Karikatur. Das gezeichnete 20. Jahrhundert (Kat. Ausst. Karikaturmuseum Krems, Katalog zur Eröffnung am 29. September 2001), St. Pölten 2001, S. 26.

Abb. 102: Paul Flora. Zeichnungen 1938-2001 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 2002), Zürich 2002, o. S.

Abb. 103: Paul Flora. Zeichnungen 1938-2001 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 2002), Zürich 2002, o. S.

Abb. 104: Paul Flora. Zeichnungen 1938-2001 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 2002), Zürich 2002, o. S.

Abb. 105: Paul Flora. Zeichnungen 1938-2001 (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Palais Harrach, 2002), Zürich 2002, o. S.

Abb. 106: http://www.place-des-arts.com/en/detail_art.asp?vide=ok&n=TOPOR&p=Roland&numart=2895&add=2895, am 16. März 2011

Abb. 107: <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/1089352>, am 16. März 2011

Abb. 108: Roland Topor/Uli Wittmann (Übers.), Je t'aime. Ein Sprachführer der Liebe, München 1998, S. 31.

Abb. 109: Roland Topor/Uli Wittmann (Übers.), Je t'aime. Ein Sprachführer der Liebe, München 1998, S. 67.

Abb. 110: Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, (Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg, 2008/09), Köln 2008, S. 98.

Abb. 111: Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, (Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg, 2008/09), Köln 2008, S. 99.

Abb. 112: Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, (Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg, 2008/09), Köln 2008, S. 101.

Abb. 113: Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, (Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg, 2008/09), Köln 2008, S. 109.

Abb. 114: Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, (Kat. Ausst. Max Ernst Museum Brühl / Musée de la Ville Strasbourg, 2008/09), Köln 2008, S. 111.

Abb. 115: Ironimus. Karikaturen aus fünf Jahrzehnten, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Akademie der Bildenden Künste), Wien 1998, S. 31.

Abb. 116: Ironimus. Karikaturen aus fünf Jahrzehnten, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Akademie der Bildenden Künste), Wien 1998, S. 45.

Abb. 117: Ironimus. Karikaturen aus fünf Jahrzehnten, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Akademie der Bildenden Künste), Wien 1998, S. 37.

Abb. 118: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 176.

Abb. 119: www HR Giger com, Köln 1996, S. 105

Abb. 120: Peter Assmann (Hg.), Alfred Kubin, Alfred Kubin. Kunstbeziehungen, (Ausst. Kat. OÖ Landesgalerie Linz 1995), Alfred Kubin und sein künstlerisches Umfeld im Innviertel, (Ausst. Kat. Museum Innviertler Volkskundehaus 1995), Linz 1995, S. 178.

Abb. 121: [www HR Giger com](http://www.HRGiger.com), Köln 1996, S. 27.

Abb. 122: Giger in Wien, (Kat. Ausst. KunstHausWien 2006), Wien 2006, o. S., Kat. 009.

Abb. 123: Giger in Wien, (Kat. Ausst. KunstHausWien 2006), Wien 2006, o. S., Kat. 063.

Abb. 124: Giger in Wien, (Kat. Ausst. KunstHausWien 2006), Wien 2006, o. S., Kat. E 08.

Abb. 125: Giger in Wien, (Kat. Ausst. KunstHausWien 2006), Wien 2006, o. S., Kat. E 08.

Abb. 126: Gottfried Helnwein/Hans C. Artmann, Wien 1981, S. 202.

Abb. 127: Gottfried Helnwein/Hans C. Artmann, Wien 1981, S. 176.

Abb. 128: Gottfried Helnwein/Hans C. Artmann, Wien 1981, S. 204.

9. Anhang

10. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der stilistischen Entwicklung des Zeichners Alfred Kubin und der Wirkung auf jene Künstler, die sich an seinem Schaffen orientierten. Als einer der bedeutendsten österreichischen Zeichner des 20. Jahrhunderts schuf Kubin ein überaus umfangreiches und variantenreiches Werk, das erheblichen Einfluss auf die Zeichen- und Illustrationskunst des 20. Jahrhunderts nahm.

Im Zuge einer einleitenden Analyse von Alfred Kubins Zeichenkunst wird auf bedeutende Künstler verwiesen, die in Kubins Werk einen besonderen Stellenwert einnehmen.

Der erste Abschnitt der Arbeit orientiert sich an den biographischen Eckdaten des Künstlers und bietet einen Überblick über die wesentlichen Impulsgeber Kubins, zu denen neben den Hauptvertretern der phantastischen und unheimlichen Kunst zahlreiche Zeichner des ausgehenden 20. Jahrhunderts zählen. Als besonders wegweisend für Kubins Konzentration auf die Federzeichnung und die starke Orientierung an druckgraphischen Techniken gilt seine Auseinandersetzung mit Max Klingers Werk.

Die Untersuchungen haben bestätigt, dass die genannten künstlerischen Zeitgenossen Kubins nicht nur einseitigen Einfluss auf Kubin darstellten, sondern mit ihm in aktivem Austausch standen und ebenso Anleihen an seinem Werk nahmen.

Die Betrachtung dieser künstlerischen Wechselwirkungen gibt Aufschluss über die Entwicklung von Kubins Zeichenstil, der einen entscheidenden Stilwandel von einer lasierenden Malweise mit Tusche und zart angelegten Liniengefügen bis hin zu ausdrucksstarken Strichlagen und bildfüllenden Schraffurennetzen vollzog.

Im zweiten Teil wurde der Frage nachgegangen, welche Wirkung Kubins ‚künstlerisches Erbe‘ auf die ihm nachfolgenden Zeichenkünstler hinterlassen hat, und wie deren jeweilige Umsetzung erfolgte. Die diesbezügliche Recherche hat bewiesen, dass Kubin zahlreiche Zeichner des 20. Jahrhunderts inspirierte und sie im Falle einer persönlichen Bekanntschaft zur Entwicklung eines persönlichen Zeichenstils motivierte. Die Auseinandersetzung mit der so genannten Kubin-‚Nachfolge‘ hat ergeben, dass die Künstler in der Beschäftigung mit Kubins Schaffen nicht lediglich seinen Zeichenstil imitierten, sondern diesen Einfluss nutzten, um zu eigenen charakteristischen Bildlösungen zu finden.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name	Beate Schlöglhofer
Geburtsdatum	07. 08. 1985
Geburtsort	Gmunden
Nationalität	Österreich

Ausbildung:

Seit 2005	Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2003 - 2005	Diplomstudium der Humanmedizin an der Medizinischen Universität Wien
1995 - 2003	Bundesgymnasium Gmunden
1991 - 1995	Volksschule in Gmunden